



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



Instituto de Investigaciones Feministas

MÁSTER UNIVERSITARIO EN ESTUDIOS FEMINISTAS



TRABAJO FIN DE MÁSTER

REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN EL CINE COMERCIAL DEL SIGLO XXI Análisis de los años 2007-2012

NOMBRE Y APELLIDOS: Fátima Cristina De Almeida Daniel

TUTORA: Asunción Bernárdez Rodal

FECHA DEFENSA: 25 de septiembre de 2012

CURSO ACADÉMICO: 2011-12

Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales

INDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN	1
1. CONSIDERACIONES TEÓRICAS Y METODOLÓGICA.....	2
1.1 Objetivos.....	2
1.2 El cine comercial o <i>mainstream</i>	4
1.3 Teoría feminista y teoría fílmica.....	10
2. HERRAMIENTAS DE ANÁLISIS.....	21
2.1 El test óptico de Walter Benjamin y la fragmentación de la mirada...21	
2.2 El modelo actancial de Greimas como homólogo al modelo edípico..22	
2.3 Los roles cinematográficos más comunes. Las funciones de los personajes secundarios.....	25
2.4 La exigencia de un mínimo de representación.....	26
2.5 Laura Mulvey: La mujer como objeto de deseo.....	28
3. LAS MUJERES EN EL CINE COMERCIAL DEL SIGLO XXI.....	29
3.1. En busca de un mínimo de representación.....	29
3.2 El mito de lo femenino en las mujeres del siglo XXI.....	34
3.3 La vieja dicotomía pasivo/activo de los personajes clásicos en los personajes del siglo XXI.....	41
3.4 La “cualidad de ser mirada” de la mujer.....	46
4. CONCLUSIONES.....	51
5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	55
6. ANEXOS.....	57

INTRODUCCIÓN

Esta investigación parte de la interrogante que surge ante el amplio corpus teórico que existe sobre teoría fílmica feminista que hace constante referencia a las películas clásicas de Hollywood de los años sesenta y setenta (y alguna que otra de los ochenta) ¿El cine de Hollywood, que es el más comercial, ha cambiado en algo, en cuanto a su manera de representar a la mujer, desde los años setenta a la actualidad?

Para lograr este objetivo, se escogió como corpus de análisis las películas más taquilleras de los últimos cinco años, indiferentemente de su temática y género. Así mismo, se utilizaron distintas herramientas teóricas y metodológicas que provenientes del campo de la semiótica, de la teoría fílmica, incluso una técnica que proviene de la militancia feminista y no de la académica, así como referentes teóricos concretos.

En el primer capítulo se desglosan los objetivos de la investigación, se describe el recorrido teórico que ha tenido la teoría fílmica feminista desde los años setenta y se especifica las características del cine *mainstream* o comercial. El objetivo de este capítulo es enmarcar y definir cada una de las variables de la investigación.

En el segundo capítulo se describen en detalle las herramientas metodológicas. De esta forma, se podrá evidenciar qué aspectos de cada modelo se tomó para el análisis.

En el tercer capítulo se presentan los resultados del análisis de manera resumida y categorizada. Se subdivide en cuatro partes, cada una de las cuales se corresponde con una categoría de resultados. A su vez, cada categoría encierra los distintos resultados que arrojaron cada una de las herramientas metodológicas utilizadas.

En el último capítulo se resumen las principales conclusiones de la investigación.

I. CONSIDERACIONES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS

1.1 Objetivos

La teoría fílmica feminista tiene una historia marcada por enfrentamientos, pactos y cuestionamientos, donde se han dado cita las principales líneas teóricas del feminismo, los estudios culturales, las teorías relacionadas con las ciencias sociales y del lenguaje, junto con los marcos de teóricos de la teoría fílmica. Desde la preocupación inicial por el tipo de representación que creaba el cine de la mujer, concibiéndola como un colectivo homogéneo, de imágenes únicas producidas por el cine, hasta la especialización de los análisis según la raza, la clase social, la orientación sexual, las formas del discurso cinematográfico y la incorporación de posturas teóricas como el poscolonialismo, la teoría fílmica feminista ha tenido un largo y complejo camino.

Ahora bien, ante tanto corpus teórico y analítico podría ser pertinente preguntarse ¿ha cambiado en algo el cine comercial a lo largo de estos años? Es decir, las películas más taquilleras, las que todo el mundo ve y conoce, el primer tipo de películas que analizó la teoría fílmica feminista, ¿ha cambiado en algo, en cuanto a su manera de representar a la mujer, desde los años setenta a la actualidad? ¿Cómo son representadas las mujeres (con todas las intersecciones de análisis posibles) en el cine siglo XXI? De los años setenta para acá ¿se sigue representando la misma relación entre géneros?

En este sentido, la propuesta de este proyecto es volver a las raíces pero sin desandar el camino logrado. Esto es, retomar la mirada “ingenua”¹ de las primeras teóricas feministas del cine, utilizando algunas de las herramientas de las que se sirvieron en ese entonces (y que aún se aplican), en especial de la semiótica, pero tratando de no olvidar la complejidad lograda en sus cuarenta años de historia (que permite la ampliación de la mirada y la incorporación de otras variables como raza, clase, mirada, cuerpo, espectador/a). Por esa razón se escogió el cine comercial, generado en su totalidad por la maquinaria de Hollywood, puesto que resulta el más rentable, el que más intereses económicos

¹ Ingenua en el sentido de que muchas de estas posturas han sido criticadas y reformuladas, al incorporar perspectivas más complejas y globales como los estudios culturales, el poscolonialismo, el posestructuralismo, etc.

y políticos esconde y el que tiene una mayor cantidad de espectadores/as (indiferentemente del país, raza, género, creencia religiosa, edad, orientación sexual, postura política, es el cine que más se ve y se disfruta).

En resumen, esta investigación tiene el objetivo principal de analizar los modos de representación de las mujeres a través de los personajes femeninos de las películas más taquilleras de los últimos cinco años.

De este objetivo general se desprenden varios objetivos específicos, que son concebidos como metas a cumplir para poder dar cuenta del propósito inicial de la investigación:

- Aplicar el test de Alison Bechdel (1986) en las películas más taquilleras para identificar de manera general y cuantitativa la representación de la mujer en estas películas.
- Identificar la función narrativa de los personajes femeninos de las películas más taquilleras de los últimos cinco años de acuerdo al modelo actancial de Algirdas Greimas (citado en Aumont y Marie, 1990), y de la teoría clásica de análisis de personajes (roles y funciones) propuesta por Casetti y Di Chio (1991).
- Analizar cómo el test óptico de Walter Benjamin (2010) se aplica a los personajes femeninos, en especial a su cuerpo, en contraste con el de los personajes masculinos.
- Comparar los modos de representación de la mujer de las películas más comerciales de los últimos años con algunas de las conclusiones de los textos fundamentales de la teoría fílmica feminista de los años setenta y comienzos de los años ochenta, en particular Laura Mulvey (1975) y Ann Kaplan (1983).

Cada uno de estos objetivos responde a un método de análisis y a una herramienta específica que se suele utilizar en la teoría cinematográfica. Estas herramientas están sustentadas y enmarcadas por otras disciplinas como la semiótica y la crítica cultural. Así mismo, son herramientas utilizadas ampliamente por la teoría fílmica feminista en sus distintas etapas de evolución.

El test de Alison Bechdel (1986) surge a partir de una viñeta que realizó esta autora y escritora, donde establecía tres reglas sencillas que debe cumplir una película para considerar que hay mínimo de representación femenina. Ideado en 1985, se enmarca en la teoría feminista de la segunda ola y en la teoría fílmica feminista de los años setenta, donde se hacía énfasis en la representación de las mujeres en la cultura, por lo que se buscaba más que todo describir y señalar cómo estaba representada la mujer en el cine de manera general (aunque este test no surge de la academia si lo hace del activismo feminista que caracteriza esta autora, la cual se ha nutrido de estos textos de los textos clásicos).

El modelo actancial de Greimas (citado en Aumont y Marie, 1990) se enmarca dentro de los estudios semióticos del cine. La escogencia de esta herramienta de análisis responde a la potencia que tiene este modelo para entender las funciones narrativas de los personajes principales dentro de un texto fílmico. Este mismo criterio se utilizó para escoger el modelo clásico de análisis de personajes en base a roles que recoge Casetti Di Chio (1991), el cual suele ser utilizado en los estudios generales sobre cine.

Por otro lado, el test óptico de Walter Benjamin (2010) funciona como recordatorio, y por ende, se convierte en una herramienta de análisis, de cómo el cine utiliza la cámara y el montaje para asegurar y condicionar la mirada del espectador; y entendiendo que el cine ofrece una ilusión de realidad, por su carácter figurativo, esta fragmentación de la mirada –por el mismo test óptico- hace creer en todo momento que los personajes que se nos presentan, y como nos los presentan, son perfectamente creíbles y reales, y que el mundo que vemos en pantalla, es un calco exacto de la realidad.

1.2 El cine comercial o mainstream

Preguntarse por el cine más taquillero, por el cine que más gente ve en el mundo, es remitirse a la noción de cine *mainstream*, que resulta más exacto que comercial, aunque uno implica al otro (se vuelve *mainstream* lo que vende, y a su vez, de manera quizás “performativa”, se vende más lo que es *mainstream*).

La palabra *mainstream* significa literalmente “dominante” o “gran público” y se suele emplear generalmente para un medio o producto cultural destinado a una gran audiencia -de allí su relación con el adjetivo comercial, por lo cual pueden llegar a ser intercambiables-.

Para determinar cuál es este cine comercial o *mainstream*, basta con ver los números de taquilla. Existen varias páginas que recogen los presupuestos y recaudaciones de cada una de las películas que se estrenan mundialmente, sin embargo, la más completa, y en principio fiable, de todas es la Box Office Mojo (boxofficemojo.com). Este es un sitio web que ofrece información general sobre las películas que se estrenan anualmente en todos los países, pero hace énfasis en las ventas de taquilla. De esta manera se puede ver, de manera mundial, por país, por año y por día, cuáles son las películas que más dinero han recaudado.

De esta forma se determinó el corpus a analizar, puesto que representaba la garantía de que las películas elegidas fueron las más vistas en su momento, en todas partes del mundo. Las películas más taquilleras de los últimos cinco años son las siguientes:

- *Piratas del Caribe: en el fin del mundo*
- *El caballero de la noche*
- *Avatar*
- *Toy Story 3*
- *Harry Potter y las reliquias de la muerte parte 2*
- *Los vengadores*

Como los protagonistas de estas películas son hombres (aunque haya mujeres en papeles importantes, no son las protagonistas), se decidió incluir dos películas más para enriquecer el corpus de análisis: las más taquilleras de esos años protagonizadas por mujeres. En este sentido, se incluyó:

- *Alicia en el país de las maravillas*
- *Los juegos del hambre*

Entonces, el corpus de análisis está compuesto por siete películas que abarcan los años 2007-2012:

Tabla 1 Películas más taquilleras a nivel mundial por año²

Año	Posición	Película
2012	1	Los vengadores
	2*	Los juegos del hambre
2011	1	Harry Potter y las reliquias de la muerte
2010	1	Toy Story
	2	Alicia en el país de las maravillas
2009	1	Avatar
2008	1	El caballero de la noche
2007	1	Piratas del Caribe: en el fin del mundo

*Para julio de 2012, que fue cuando se tomó la muestra y se comenzó el análisis, esta película estaba en segundo lugar. Actualmente se encuentra en tercer lugar, precedida por *El caballero oscuro. La leyenda renace*.

Ahora bien, más allá de las ventas de taquilla, ¿qué otras características comparten estas películas? Se puede observar a primera vista que son películas de aventuras, acción y fantasía y están dirigidas a un grupo bastante amplio de edad (suelen estar recomendadas para todo público o mayores de trece años) Pero, ¿Son en realidad películas distintas unas de otras? ¿o tienen un patrón definido y determinado por la industria?

Para empezar, las películas de Hollywood tienden a cumplir con una especie de autocensura. En los años treinta Hollywood creó un código para autoregular su contenido llamado “código de producción” (*production code*). Éste consistía en el establecimiento de unas líneas de censura moral que regía la producción de la mayoría de las películas de Estados Unidos lanzadas por los mayores estudios. Este código reguló, censuró y ajustó todas las películas de Hollywood entre 1930 y 1968 (más información sobre esto se puede consultar en www.filmratings.com).

Posteriormente, este sistema de autoregulación fue sustituido por el *rating system* (1969). Un nuevo código para clasificar las películas por categoría en función de violencia, desnudos y sexo creado por la Motion Pictures Association of

² La ficha técnica de cada película, así como un listado de personajes, se puede consultar en el anexo 1

America (MPAA). La MPPA consideraba que este sistema no limitaría la creatividad y el contenido de las películas, sino que solo funcionaría como advertencia y guía a los padres sobre el tipo de contenido que podían esperar de la película “rateada”. Pero la realidad es que estos modelos de autocensura y regulación suelen responder a ideologías conservadoras y patriarcales, así como a intereses económicos. Como señala Martel (2011) este código ha servido principalmente para proteger los intereses económicos de los estudios, y en muchos casos, sus conexiones políticas.

Este código consta de cuatro clasificaciones: una película “G” indica que es apta para todo público; “PG” advierte a los padres que deben verla con cuidado; “PG13” indica que no es recomendable para niños menores de trece años; “R” si se trata de una película prohibida a los niños menores de diecisiete años no acompañados; “PG17” son películas prohibidas totalmente a niños menores de diecisiete años. El asunto es que las películas que son clasificadas con PG17 son consideradas como no rentables por los grandes estudios.

Ante esto puede surgir la pregunta ¿qué películas son censuradas como R o PG-17? El documental *This film is no yet rated* (2006), hace un recorrido por la tendencia en la calificación de censura en las películas que, al ser producidas en Estados Unidos, deben ser presentadas ante la MPAA. Hay una clara tolerancia a la sexualidad masculina, frente a la sexualidad femenina, por ejemplo. Películas como *Boys don't cry* (1999) fueron censuradas en un principio como PG17 por considerar que la escena que muestra el rostro de placer de la chica mientras otra chica le hace sexo oral duraba demasiado tiempo, por lo que la directora tuvo que cortar parte de la escena para que pudiese ser calificada de R (adolescentes acompañados) y ser presentada en los cines comerciales.

Todo esto puede llevar a afirmar que el sistema de calificación da forma al mundo que se ve representado en la pantalla. Y esto se deba a que las películas que obtienen la calificación NC-17 (para mayores de diecisiete años), no cuentan con la promoción, los recursos de publicidad, ni el mismo número de exhibiciones por parte de las grandes casa distribuidoras (incluso muchas calificadas como R tienen ciertas restricciones). Como si le cosieran una letra escarlata a las latas del *reel*, se convierten en un bien dañado, pues antes de ser estrenada ya hay un

grueso del público que no la puede ver. Por lo tanto, el gran público construye su imaginario fílmico principalmente con cintas PG-13 y R (que en veinticinco estados de Estados Unidos significa que cualquier niño menor a doce años no puede ver el film y en el resto del país todo menor de diecisiete años debe estar acompañado de un adulto). Y esta calificación afecta los visionados en el resto del mundo precisamente porque las distribuidoras no apuestan por estas cintas. Lo más preocupante es el criterio discriminatorio en la evaluación, lo que puede apuntar a la hipótesis de que la gran industria de Hollywood avala y promueve la desigualdad en la representación de géneros en las películas con una fuerte visión conservadora respecto al sexo (no así hacia la violencia)³. Por supuesto, las siete películas a analizar en esta investigación son PG-13 (mayores de trece años) y G (todo público).

En este mismo orden de ideas, el carácter representacional del cine *mainstream* está al servicio de una idea de mundo que no es real, y sus características muestran más un discurso naturalizado que un complot. Los escritores, siguiendo el modelo del *american screenplay*, apuestan por una economía de diálogos para preservar el territorio de la imagen y la acción. Si esa regla fuera obedecida el mundo se hubiera privado de las diatribas neuróticas de Woody Allen, o de los momentos cualquiera de Tarantino escritos con tal maestría que transforman el corte en pose icónica de la cultura popular. Sin embargo, en esa economía de diálogos, ¿a quiénes se les quita la voz? Si se hace un repaso rápido a las películas más populares, abundan las conversaciones ordinarias, que aportan información sobre los personajes, que ofrecen a los protagonistas opciones para avanzar la historia, o en caso contrario, levantan obstáculos, plantean conflictos, que deben ser superados, pero la mayoría de esos diálogos, en el cine más taquillero, permanece en boca de hombres. Se traiciona la representatividad del cine. Por esta razón, el Test de Bechdel (que se describirá en los próximos apartados) resulta tan revelador en su extrema sencillez.

Ahora bien, para hacer justicia al arte cinematográfico, tomamos la frase de Serge Daney con la que Gerardo Yoel compila ensayos sobre la revisión histórica y

³ Es clásica la cita de Clover (en el documental *This film is no yet rated*, 2006) donde plantea que es más censurable mostrar el pecho desnudo de una mujer y las nalgas desnudas de un hombre mientras tienen relaciones sexuales (puede ser R perfectamente, e incluso, PG17 dependiendo del contexto); pero ver a un asesino cortando un pezón y una nalga puede ser incluso PG13.

las vanguardias en el vídeo: “El futuro del cine es su pasado” (Comolli y cols., 2004). En tanto que la imagen en movimiento, a treinta años de su invención ya había desarrollado sus principales potencialidades. Esa etapa de descubrimiento, exploración y experimentación casi tan metódica como extensiva ofreció todo un universo de posibilidades comunicativas a la comunidad de creadores cinematográficos, gracias a la difusión consecuencia de su reproductibilidad mecánica (como diría Walter Benjamin en su texto *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, 2010). Pero el desarrollo posterior de un cine masivo, *mainstream*, reconfiguró los códigos y levantó muros para contener esas potencialidades dentro de los límites estipulados por la industria, principalmente de Hollywood, en busca de una mayor rentabilidad que implicaba unas buenas relaciones con el *statu quo*.

En este sentido, estas películas tienen una estructura clásica de guión. Esto implica una historia construida alrededor de un protagonista que lucha primeramente contra fuerzas externas antagonistas, para perseguir su deseo a través de un tiempo continuo, con una realidad ficcional consistente y causalmente conectada a un final cerrado de cambio absoluto e irreversible⁴ (McKee, 1997:45). Esto remite a la necesidad de linealidad para darle un sentido de verosimilitud.

Ahora bien, este protagonista suele seguir el viaje heroico clásico. Esto es: Parte de un mundo ordinario, recibe una llamada a la aventura, se niega a este llamado, se encuentra con un mentor y cruza un primer umbral (la primera toma de decisión importante o *plot point*). Comienza un camino de pruebas, aliados y enemigos. Se acerca a lo que llaman la caverna interior, que es donde se revelan los más profundos secretos, y a partir de allí, vive un calvario corto pero intenso. Obtiene la recompensa (clímax) y la resolución se compone por un camino de vuelta, la resurrección o apoteosis y el retorno con el elixir (el héroe regresa con el tesoro que ha obtenido de las pruebas). Resulta llamativo que el héroe suele ser hombre y la mujer suele ser parte de la recompensa (Vogler, 2007). De aquí surge la idea de la mujer como acompañante romántico, dama en peligro (como parte de las pruebas) y la mujer como objetivo; estos podrían ser los 3 roles más comunes

⁴ T. de A.

que ofrece Hollywood a las mujeres, y los que han permanecido con mayor fuerza en la actualidad.

Como veremos más adelante, el conflicto que se le presenta al héroe responde muy bien a lo que en psicoanálisis se llama conflicto edípico, donde el niño (en masculino) tiene que resolver la tensión entre el deseo y la prohibición. Se puede observar cómo el viaje heroico clásico, que suele seguir aún hoy día el cine de Hollywood, responde a la estructura de la subjetividad masculina y a sus típicos conflictos (si se utilizan las categorías psicoanalíticas), dejando a la subjetividad femenina como la tierra no explorada o el lado oscuro del jardín.

Este paseo por el cine *mainstream* pretende servir como marco de referencia para las películas que se van a analizar, y para dejar claro que las historias que se cuentan allí están matizadas y cortadas (con la pluma del guionista, por el ojo de la cámara y por la mirada de los productores) a favor de una ideología determinada.

1.3 Teoría feminista y teoría fílmica

Se podría decir que la teoría fílmica y el feminismo estaban destinados a encontrarse como parte de su propia evolución. El cuestionamiento de la estética clásica de Hollywood tiene muchas vertientes y se ha producido en distintos momentos de la historia del cine. Incluso, hay autores que afirman que el modelo dominante fue puesto duda antes de que existiera el modelo dominante (Burch, 1990). Sin embargo, la mayoría coincide en que el modelo dominante de Hollywood fue cuestionado por las vanguardias históricas -como el surrealismo y el expresionismo- y por vanguardias posteriores como el *New American Cinema*. Luego, en los años 60 la crítica ideológica anti-ilusionista (contra el canon de que todo debe parecer “real”, por lo que debe ser lineal y verosímil) cobró fuerza, echando mano de otras disciplinas como los estudios culturales, la semiótica y el psicoanálisis para crear así un corpus teórico reflexivo y un cine subversivo. En esta etapa de la teoría cinematográfica, temas como clase e ideología dominaban los estudios críticos, así como el cuestionamiento por la representación figurativa y literal de la realidad; luego, en los años setenta y ochenta, se amplió el campo de análisis incluyendo la sexualidad, el género y la raza, incentivado por los

movimientos feministas y de liberación gay. De hecho, en los textos críticos de esas décadas, la discusión giró fundamentalmente en torno a temas feministas.

Desde el otro lado de la acera, desde el movimiento feminista, sucedía algo similar. Aunque la teoría feminista no es única sino plural, se puede partir de que, en líneas generales, el objetivo del feminismo en ese entonces (y aún hoy) era explorar las estructuras de poder y los mecanismos subyacentes a la sociedad patriarcal para generar cambios en la sociedad y en las formas de relacionarse mujeres y hombres. En este sentido, centraron su interés en todos los productos culturales, partiendo de que en todo modelo de representación queda plasmado el proceso social que transforma la diferencia sexual del hombre y la mujer en desigualdad cultural. Esto hizo que se centrara en el cine como medio cultural masivo por excelencia, capaz de transmitir ideas y representaciones que perpetúan un modelo de representación sexo-género y de mujer enmarcado en la ideología patriarcal. De este modo, la teoría fílmica que buscaba una estética alternativa y se interrogaba a sí misma como producto cultural ideológico, terminó encontrándose con el feminismo que se hallaba en una etapa de detección de las estructuras de poder que subyacen a los procesos culturales y viceversa.

Pero así como el feminismo y la teoría fílmica tienen sus historias, la teoría fílmica feminista tiene la propia, aunque cada una de estas disciplinas hayan compartida marcos de análisis y metodológicos.

1.3.1 Teoría fílmica feminista: una historia propia

La tendencia feminista en los estudios sobre cine se vio defendida por primera vez en los emergentes festivales de cine de mujeres (New York y Edimburgo) celebradas en 1972, así como en libros muy populares publicados a comienzos de los años setenta que marcaron un antes y después tanto en la crítica cultural, en el feminismo y en la teoría cinematográfica. Se trata de *From reverence to rape* de Moly Haskel (1975), *Popcorn venus* de Marjorie Rosen (1973) y *Women and sexuality in the new film* de Joan Melon (1974)⁵.

⁵ Todos estos libros son continuamente citados en gran parte de la bibliografía consultada y considerados como textos fundadores de la teoría fílmica feminista (Castro, 2002; Kaplan, 1983; Kuhn, 1991; Parrondo, 1995; Stam, 2010).

El libro de Haskell rechazaba el supuesto progreso de las mujeres en el cine, trazando a su vez la errática trayectoria desde la “reverencia” caballeresca del cine mudo a la violación en las películas de Hollywood de los años setenta; y coloca como cenit las atrevidas heroínas de las comedias *screwball* de los años treinta, donde la comedia física y los rasgos exagerados, así como su guiño al *voudeville*, representó una especie de irreverencia al canon establecido (Stam, 2010).

Haskell criticaba tanto el reaccionarismo antifeminista de Hollywood (representado por las películas extremadamente violentas contra la mujer que se produjeron en los años setenta, en pleno auge del movimiento feminista de la segunda ola), como el falocentrismo del cine de arte y ensayo europeo (representado por el cine francés, donde el personaje masculino se ve envuelto en sus problemas edípicos y narcisistas, mientras que la mujer es solo un referente en el horizonte, un punto de apoyo para sus problemas existenciales). Haskell sólo salvaba el llamado “woman`s picture” (películas cuyas protagonistas eran mujeres) por erigirse como ocasional portavoz del sufrimiento femenino bajo el patriarcado.

En general, todas estas obras hacen hincapié en temas de representación de la mujer, en especial, a través de estereotipos negativos que infantilizaban a las mujeres, las demonizaban o las convertían en exuberantes objetos sexuales –la vampiresa, vírgenes, putas, cazafortunas, chismosas, envidiosas, juguetes eróticos, institutrices, madres castradoras- (Kaplan, 1983; Stam, 2010). Entre todos estos estereotipos, el cine dejaba a la mujer sin salida: entre su idealización por ser moralmente superior (virginal, angelical, plenamente espiritual, madre abnegada, etc.) y su denigración por ser asexual y castrada; como hipérbole que la convierte en *femme fatal* que posee un terrorífico poder; como envidia de sus capacidades reproductivas o como temor por ser encarnación de la naturaleza y la vejez⁶.

A este respecto, Haskell señala cómo estos roles tradicionales que proyecta el cine sobre la mujer, poco tienen que ver con las identidades reales de las mujeres y sus experiencias. Su punto de arranque es la convicción del cine como un

⁶ La película *Planeta de los simios* de 1968 representa un clásico ejemplo de esto. Para ser una película considerada como satírica y crítica de la sociedad del momento, resulta muy poco crítica sobre el papel que se le asigna a la mujer. Hay solo tres mujeres en la película: la única mujer científica que había en la nave siempre que aparece dormida y luego muerta, representando con esto todo el temor a la vejez y a la muerte (es el único personaje que sufre, por un accidente en la capsula, el paso del tiempo); la humana “salvaje” que no habla y la antropóloga, que aunque importante e inteligente, siempre se muestra muy temerosa y débil físicamente.

instrumento de propaganda del sueño americano, en el que la inferioridad femenina modela los comportamientos sociales. En su famoso libro apunta cómo, en el fondo, tal como son representadas las mujeres en el cine, todas desean ser víctimas del poder masculino traducido en su fuerza física (Kuhn, 1991).

Ahora bien, este primer periodo fue muy importante no solo para el feminismo sino también para la teoría fílmica, puesto que ofreció coordenadas metodológicas y teóricas que tocaron distintas facetas del pensamiento cinematográfico. En este sentido, no solo cuestionó el cine clásico de Hollywood con sus estereotipos de cartón, sino que criticó el cine europeo que solía comportarse como “un club de hombres”. Por esta razón, el feminismo se preocupó por rescatar mujeres cineastas olvidadas e injustamente tratadas por la historia del cine como Alice Guy -quien le pelea el puesto a Mélière como la primera persona en hacer cine narrativo y definitivamente parece ser la primera cineasta (entre hombres y mujeres) en hacer cine profesional y procurar vivir de eso- (Stam, 2010; McMahan, 2006). Por otro lado, la teoría feminista en el cine suscitó nuevas ideas sobre el estilo (el tema de la *écriture féminine*), las jerarquías industriales y los procesos de producción (la histórica relegación de las mujeres al *scriptgirl* y al montaje, a actividades alejadas de la capacidad creadora de guion y dirección, y más cercanas a la metáfora de coser y arreglar la casa) y las teorías del espectador/a (la mirada femenina, el placer del film, el masoquismo, la fantasía, la identificación, etc.).

Como se ha dicho anteriormente, la teoría fílmica feminista ha tenido varias etapas. En un primer momento, se centró en objetivos prácticos tales como la concienciación, la denuncia del imaginario negativo de las mujeres en los medios de comunicación, junto a cuestiones de carácter teórico en torno al modo cómo son representadas las mujeres en el cine clásico de Hollywood principalmente. A esta etapa corresponden los textos mencionados de Haskell, Ronsen y Mellon.

En un segundo momento, el feminismo dejó de centrarse en la imagen de la mujer y comenzó a preocuparse por el carácter genérico de la propia visión y al papel que desempeñaban el vouyerismo, el fetichismo y el narcisismo en la construcción de una visión “masculinista” de la mujer. Esto implicó un desvío del debate, de la necesidad de señalar y corregir las representaciones erróneas y

estereotipadas a la necesidad de examinar de qué forma el cine dominante crea a su propio/a espectador/a (Stam, 2010).

1.3.2 La semiótica y el psicoanálisis en la teoría fílmica feminista

En forma casi simultánea a los estudios de la representación, surge la necesidad de crear una teoría cinematográfica netamente feminista. Es decir, de asumir el feminismo como perspectiva de análisis, se pasó a buscar metodologías propias (que aunque proviniesen de otras disciplinas) pudiesen dar cuenta de lo que ocurre dentro del texto y en la relación texto-espectador en masculino y femenino.

Esta segunda etapa se centró más en la construcción que en la representación. Para este grupo de feministas estaba mucho más claro que la imagen de mujer y de feminidad era una construcción. Una construcción ficticia creada por los discursos hegemónicos occidentales que han configurado una imagen de la mujer de manera arbitraria y simbólica. En este sentido, este grupo de investigadoras centró su interés en el análisis de los mecanismos y procesos del interior del texto fílmico que construye a la mujer y a la feminidad como una imagen determinada, por lo que incorporarán la teoría psicoanalítica y la semiótica a su óptica de análisis.

El enfoque se caracteriza por concebir al cine como un proceso de generación de significados y de sentido. Por lo que sus postulados resultan útiles para estas teóricas, ya que permitía develar cómo la maquinaria cinematográfica puede (re)producir a la mujer y a lo femenino como categorías construidas que benefician a determinada ideología (De Lauretis, 1992). Este enfoque puso en evidencia, además, cómo el cine comercial hace todo lo posible por mostrarse como historia y no como discurso (siguiendo la diferenciación que hace Benveniste sobre historia y discurso⁷, citado por Aumont y cols., 1989), por lo que se presenta como real, transparente y sin intermediarios; esto es, como natural. De este modo, el carácter construido de las imágenes del cine quedaría oculto, por lo que se facilitaría que determinadas representaciones se presenten como naturales (Kuhn, 1992).

⁷ El discurso es un relato que conserva una serie de señales de la situación de enunciación que remite a los hablantes, mientras que la historia es un relato sin señales de enunciación y sin referencia a la situación en la que se produce la comunicación (Aumont y cols., 1989).

El psicoanálisis, por otro lado, aportó una visión coherente sobre la cuestión de la mirada y la recepción cinematográfica, para tratar de determinar qué tiene de específico el cine en relación a otros medios masivos de comunicación y entretenimiento; sobre todo, qué tiene de goce.

De esta forma, la crítica psicoanalítica fílmica otorga una importancia fundamental a la noción de identificación. En este punto, las aportaciones de Christian Metz (citado en Stam, 2010) son imprescindibles.

Metz afirma que la impresión de realidad es mayor en el cine que en el teatro, porque las figuras que pasean por la pantalla prácticamente invitan al espectador a investirlo con sus proyecciones y fantasías. A este respecto, señala que la primera identificación que se realiza es con el acto de mirar.

A este respecto, lo que Metz denomina identificación primaria, no se establece con los acontecimientos o personajes descritos en pantalla, sino con el acto de percibir que posibilita esas identificaciones secundarias. Esto se convierte en un acto de percepción simultáneamente canalizado y construido por la mirada anterior de la cámara y por el proyector que la sustituye, asegurando al espectador la ilusión de sujeto omnipresente (Stam, 2010: 196).

Por otro lado, Metz intentó hallar respuesta a una pregunta fundamental: ¿por qué la gente va al cine si nada los obliga a ello? (una pregunta que luego las feministas reformularán aplicada al placer femenino y a la identificación de la espectadora). Para esto, Metz psicoanalizó las fuentes subterráneas del placer cinematográfico: la identificación (con la cámara primero y luego con los personajes), el voyeurismo (la observación de los demás desde una posición segura, en la que además está la certeza de que no se es observado), el fetichismo (el juego entre la carencia y la negación) y el narcisismo (las sensaciones de magnificencia y el placer narcisista de un yo que se considera sujeto omnipotente y omnipresente).

Los críticos psicoanalíticos desarrollaron también la cuestión del complejo de Edipo (lo cual se convirtió en un marco de análisis de las feministas para señalar la masculinización de la mirada del cine). Desde una perspectiva lacaniana, la Ley cataliza al Deseo (lo regula, lo acorta, lo prohíbe). El cine es edípico no sólo en sus

historias –historias que giran en torno a un protagonista masculino que supera sus problemas con la Ley Paterna, y que tienen como recompensa a la mujer idealizada– sino también en su incorporación de los mecanismos de defensa de negación y fetichismo, mediante los cuales, el espectador es consciente del carácter ilusorio de la imagen cinematográfico pero aún así sigue creyendo en ella (Stam, 2010).

Ahora bien, una de las primeras conclusiones a las que llegaron estas teóricas feministas de la segunda etapa, es que los modelos dominantes en el cine descansaban en el eje del deseo masculino. El influyente texto de Laura Mulvey, *Visual pleasure and narrative cinema* (1975), enriquece este planteamiento.

Este ensayo embarcaba a Lacan (que no era feminista) y a Althusser (que no se sabe si lo era) en la empresa de postular el carácter genérico de la narrativa y del punto de vista en el cine clásico de Hollywood.

Para Mulvey, el cine implica tres tipos de mirada: la de la cámara, la de los personajes que se miran entre sí y la del espectador, a quien se induce a identificarse voyeurísticamente con una mirada masculinizada. El cine dominante asume entonces las convenciones patriarcales al privilegiar al hombre en la narración y al convertir a la mujer en espectáculo. Para Mulvey la “interpelación” tiene género: al hombre se le convierte en sujeto activo de la narración y la mujer permanece como pasajera y compañera. El placer visual reproduce, por tanto, la estructura de una mirada masculina y una cualidad de “ser mirada” (*to-be-looked-at-ness*) de la mujer. Las espectadoras no tienen otra opción que identificarse con el activo protagonista o con la victimizada y pasiva antagonista (Mulvey, 1975; Parrondo, 1995). Así, el espectador identificado con la cámara y con el personaje masculino, mira el cuerpo de una mujer que se presenta para que él la mire como absoluto objeto de deseo.

Pero el cuerpo de la mujer no es sólo objeto de deseo, sino también de angustia, puesto que el hombre no puede dejar de sentirse amenazado por este deseo que la mujer genera en él. De esta angustia masculina surge la imagen de la mujer peligrosa y amenazante, la *dark lady*, culpable de las desgracias que recaen sobre los hombres, y por eso mismo, debe ser controlada y castigada. En este sentido, el cine define a la mujer como una imagen, como un espectáculo a ser

mirado y un objeto de deseo, controlado y finalmente poseído por un sujeto masculino (Castro, 2002; Parrondo, 1995).

Mulvey fue posteriormente criticada (y se criticó a sí misma, publicando luego el famoso segundo artículo en 1989 denominado *After thoughts*) por encajar a las espectadoras en un molde masculinizado. Por otra parte, David Rodowick (1991, citado en Stam, 2010) afirmaba que la teoría de Mulvey no dejaba margen para la variabilidad histórica. Un número especial de *Camera Obscura* (revista especializada en cine y en teoría fílmica feminista) incluía unas cincuenta réplicas al ensayo de Mulvey. El modelo de esta teórica se consideraba demasiado determinista, incapaz de reparar en las distintas formas en que las mujeres podían subvertir, redirigir o socavar la mirada masculina (Parrondo, 1995; Stam, 2010).

Por otro lado, Elizabeth Cowie, en *Fantasía* (1984, citada en Parrondo, 1995), reivindicaba las identificaciones múltiples que traspasaban las barreras entre géneros. En este sentido, Cowie planteaba que el cine utilizaba mecanismos similares al de la fantasía, a la vez que hace uso de estrategias narrativas que le dan coherencia y lógica a la historia. El cine pone en escena al deseo, pero lo hace de una manera en que hombres y mujeres puedan encontrar “sus lugares”: masculino/activo – femenino/pasivo. Sin embargo, Cowie señala que si bien los términos de diferencia sexual femenino / masculino son fijos, la relación que mantienen los personajes con éstos, así como la relación de los espectadores con los personajes, es flexible y variable. El espectador y la espectadora pueden identificarse sucesiva o simultáneamente con diferentes personajes, ya sean éstos femeninos y masculinos, al igual que pueden identificarse con la escena representada en su conjunto o con una figura “ficticia” que mira dicha escena pero sin formar parte de ella. Para esta autora, ya no se puede afirmar que existe un “deseo femenino” ni un “placer femenino” (que solía ser representado por la identificación masoquista con los personajes femeninos de las películas, que eran pasivos y victimizados) que todas las mujeres compartirían, como tampoco se puede garantizar que la construcción de la mujer en el cine se relacione directamente con mujeres reales (Parrondo, 1995).

Muchas feministas señalaron las limitaciones ideológicas del psicoanálisis que al privilegiar al falo, el voyeurismo masculino y el escenario edípico, dejaba muy

poco espacio para la subjetividad femenina. A este respecto, Mary Ann Doane (1987, c.p. Parrondo, 1995) el fetichismo tiene poco que ver en conjunto con una espectadora para quien la castración no representa amenaza alguna. Además, Doane señala que existen otras opciones. La espectadora puede identificarse de forma transvestida con la mirada masculina, con lo que se produce la paradoja de que ella adquiere poder arrebatándoselo, al mismo tiempo, a su propio género; o bien, puede identificarse de manera masoquista con su propia estigmatización como carencia. No obstante, para esta autora también existen terceras vías: la proximidad narcisista de la mujer a la imagen femenina en la pantalla –donde ella es la imagen– no tiene por qué llevar necesariamente a la espectadora a la posición femenina pasivo-masoquista en la que el texto hollywoodense parece querer situarla, si se empieza a considerar la feminidad como una máscara (Doane retoma el término de Joan Riviere de feminidad como mascarada o máscara⁸) con respecto a la cual la mujer siempre mantiene cierta distancia. La mujer, pues puede reconocer la posición femenina que se le otorga, pero aun así puede distanciarse en relación a esta misma posición.

A este respecto, Tania Modlesky (1988, citada en Parrondo, 1995; citada en Castro, 2002) defiende también la hipótesis de la existencia de cierta distancia entre la espectadora y el texto fílmico. Pero sitúa esta distancia en la conciencia “feminista” de la espectadora, quienes, aunque se identifiquen con el personaje femenino, se mantienen a la vez críticas con respecto a él, pues son conscientes de alguna manera de que el personaje femenino refleja la posición de sujeto oprimido dentro del discurso textual y la sociedad. En otras palabras, puede interpretarlo como una “exageración”, como una imagen ideal para ciertos discursos, pero no real (Parrondo, 1995; Castro, 2002).

Monografías como *Men, women and chain saws* de Carol Clover (1992), cambiaron el terreno de debate al sugerir que las posiciones espectatoriales pueden oscilar entre la actividad y pasividad, sadismo y masoquismo. Las películas contemporáneas de terror, señala la autora, no sitúan al espectador masculino en una posición sádica; más bien le incitan a identificarse con la víctima femenina. Otro giro que ofrecen estas películas de terror (en especial las que Clover analizó, que

⁸ En 1929, la psicoanalista Joan Riviere definió por primera vez la feminidad como artificio, teatralización, parodia y ficción en su texto *La feminidad como máscara* (citada por Castro, 2002).

abarcen los años setenta hasta finales de los ochenta), es la presencia de la “chica sola” o “la última chica”, donde el personaje femenino es el último que queda vivo, y por lo general, es el que se encarga de matar al villano: “creo que quedó claro el mensaje de que no protejas a la chica, ella lo puede hacer sola” (palabras de Clover en el documental *Nightmares in red, White and blue: the evolution of the American horror film*, 2009).

Teresa De Lauretis (1992), por su parte, sostuvo que las espectadoras adoptaban una posición bisexual, puesto que la hija nunca renuncia del todo a su deseo por la madre. Reclamando un “odipus interruptus” que abandonase los modelos “masculinistas”, De Lauretis sugirió que el cine debía ir más allá de la diferencia sexual para explorar las diferencias entre mujeres.

Para este momento, otras posturas críticas se incorporan a la perspectiva feminista del análisis fílmico. Kaja Silverman (1992, citada en Stam, 2010) dirigió su atención a las masculinidades “perversas”, no fálicas y paraedípicas que dicen “no” al poder, y sostuvo que el concepto de ideología seguía siendo una herramienta indispensable para los estudios feministas y de los homosexuales. El feminismo psicoanalítico abogaba por una comprensión de la feminidad y de la masculinidad como constructos culturales, resultantes de procesos de producción y diferenciación discursiva y cultural. La identificación, que antes se consideraba como un monolito, se dispersó y fragmentó; de la atención casi exclusiva que se tenía en un primer momento a la diferencia sexual, se pasó a una creciente ramificación de las diferencias entre mujeres (Stam, 2010; Castro, 2002).

En los años ochenta y noventa las feministas empezaron a mostrar una visión más amplia sobre los “placeres” del cine mayoritario. En su texto *The women who knew too much*, Tania Modleski (1988) señaló la notable ambivalencia de la mirada de Hitchcock sobre/para las mujeres, afirmando que los personajes masculinos de su obra proyectan su propio sufrimiento sobre los femeninos en una especie de dialéctica de identificación y temor. Por otro lado, esta misma autora engrosa el número de teóricas feministas que hicieron énfasis en la diferencia racial. Modleski (citado en Castro, 2002) ha discutido este tema, explorando el caso de representaciones de negros y negras en los géneros populares del cine y la televisión. Afirmó que la diferencia racial, sobre todo en las películas más populares

de Hollywood, está representada de manera ambivalente, al ser afirmada y negada de forma simultánea. Observó que los personajes femeninos negros se sitúan en los extremos: las madres y las sensuales “panteras negras” por un lado y las masculinizadas, incómodas en sus trajes femeninos, por otros. Sugiere que, si bien lo distinto es minimizado, a fin de que se asimile al discurso dominante, en el caso de las mujeres negras es maximizado hasta llegar a crear una actitud de abierta confrontación (la confrontación mujer blanca/mujer negra suele estar presente en las películas clásicas donde se sexualiza a la mujer negra para confrontarla con el estereotipo virginal de la mujer blanca), lo cual no siempre es percibido por los estudios de género (Castro, 2002).

Las primeras objeciones a la teoría cinematográfica sustentada en el binarismo de la masculinidad / feminidad vinieron de las feministas lesbianas. Alegaban que los planteamientos de Mulvey, por ejemplo, y los del psicoanálisis, no concebían el deseo fuera de esa dualidad. Unos y otros descansaban en esa división básica de la cultura occidental, la cual dejaba fuera del espacio de análisis a quienes no respondieran a unas categorías prefijadas. Ahora bien, tanto la problemática lesbiana como la racial figuran en la agenda de la teoría feminista del cine desde entonces, sin embargo, para algunos autores (Castro, 2002; Stam, 2010) aún no se encuentra la solución a algunos conceptos que eviten la confrontación de ideas formuladas en función de la mujer blanca, heterosexual de clase media, occidental.

2. HERRAMIENTAS DE ANÁLISIS

Esta investigación busca insertarse dentro de la trayectoria que ya viene siguiendo la teoría fílmica feminista. En este sentido, no propone ningún modelo nuevo ni un método de análisis innovador. Se basa en los mismos presupuestos de los cuales partió la teoría fílmica feminista, y por ende, procura utilizar sus mismas herramientas. Sin embargo, aquí se añade una técnica de análisis que no proviene de la academia, sino del activismo feminista (teniendo una amplia repercusión en la red), debido a lo innovador y útil de la propuesta.

El cine es concebido aquí como un proceso semiótico (tal como fue conceptualizado en los años setenta y ochenta) por lo que las herramientas conceptuales propuestas por la semiótica son las que se tomaron en cuenta. El modelo actancial de Greimas (1966, citado por Aumont y Marie, 1990) fue elegido entre los distintos modelos de análisis por partir de la noción de que los personajes son más agentes que individuos y, a su vez, dejar en evidencia la estructura subyacente (cargada de tensiones y contrapesos) que hay en la texto fílmico. Centrarse en los personajes, ya sea como roles o como actantes, responde a un sentido práctico: para dar cuenta de la representación de la mujer en una película es necesario utilizar herramientas específicas para analizar personajes.

Por este mismo motivo, se utilizó como marco referencial el test óptico propuesto por Walter Benjamin (2010), ya que permitía entender ciertas maneras de representar a las mujeres y los hombres y no dejar de lado la extrema y evidente constructividad de la imagen fílmica.

En cuanto a las aportaciones psicoanalíticas, se tomó en cuenta el énfasis que hace esta teoría en el complejo edípico, en tanto que conceptualiza y enmarca la confrontación de la ley y el deseo que suele estar en los textos fílmicos. Sin embargo, esto se hará en relación con el modelo actancial de Greimas (y así será definido), y no desde el punto de vista de la identificación, ya que incluir al espectador en el campo de análisis no forma parte de los objetivos.

Por último, a la hora de analizar la representación del papel de las mujeres en el cine se tomaron en cuenta las aportaciones de Alison Bechdel (1986) y de Laura Mulvey (1975). Cada una de ellas propone distintos modelos de análisis, pero se

podría decir que pertenecen al mismo enfoque: qué tan representada y cómo está representada la mujer en el cine. Es una tarea descriptiva que puede desembocar en una tarea analítica (en este punto, el recorrido que hace Ann Kaplan, 1983, sobre las distintas representaciones de la mujer en el cine de Hollywood sirven como punto de comparación). Con este mismo objetivo descriptivo se utilizó el modelo más tradicional, propio de la teoría fílmica, del análisis de los personajes como roles con características determinadas en función del protagonista y la historia, tal como lo describe Caseti y Di Chio (1991).

2.1 El test óptico de Walter Benjamin y la fragmentación de la mirada

A grandes rasgos, el test óptico se refiere a todo el mecanismo técnico que determina qué mirar y cómo mirar. Se trata de la fragmentación de la mirada sobre lo que se muestra y la imposición del juicio del realizador sobre lo que ve el espectador y cómo.

En palabras del mismo Walter Benjamin, el cine: “*Haciendo primeros planos sobre el inventario de realidades, señalando detalles de lo familiar normalmente ocultos, indagando en contextos corrientes bajo la inspirada guía del objetivo*” (Benjamin. 2010:46), filtra la imagen, edita la mirada y somete al actor y a la actriz a una serie de pruebas ópticas.

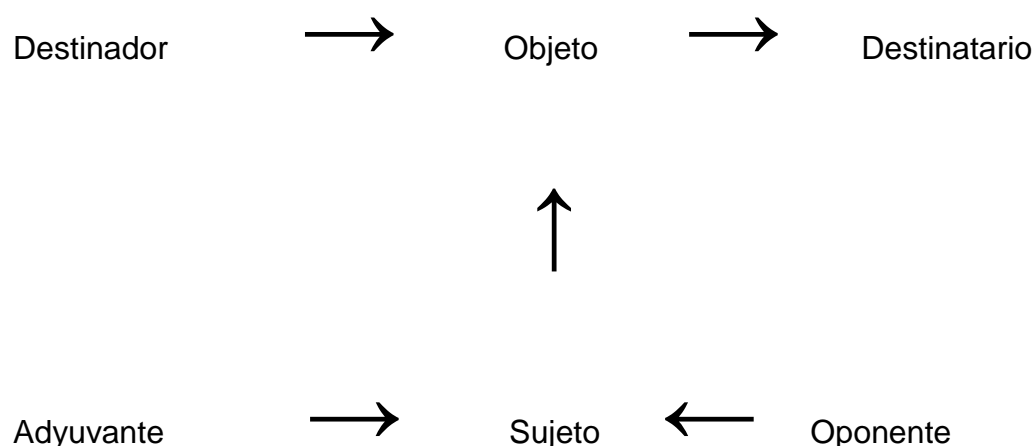
2.2 El modelo actancial de Greimas como homólogo al modelo edípico

El semantista A.J. Greimas retoma en su obra *Semántica estructural* (citado por Aumont y otros, 1989), los trabajos de Vladimir Propp, en su *Morfología del Cuento* (1977)⁹, para definir lo que él llama el modelo actancial.

⁹ Propp fue el primer en plantear un doble principio, analítico y estructural, que consiste en descomponer cada cuento en unidades abstractas, en definir las combinaciones posibles de esas unidades, y en fin, clasificar esas combinaciones. La unidad básica es lo que Propp llama una función, es decir, un momento elemental del relato que corresponde a una única acción simple y que suele encontrarse en un gran número de cuentos. Estas funciones, que Propp describe con gran precisión, pueden alcanzar el número 31, sin contar unas cuantas funciones auxiliares de cantidad indefinida. Propp reagrupa luego algunas de estas funciones en esferas de acción, cada una de las cuales corresponde a lo que se conoce comúnmente como los personajes del cuento. Se llega así a 7 roles o esferas de acción: el agresor, el proveedor, el auxiliar, la princesa o personaje que se

Greimas parte de la noción de actantes, más que de personajes o roles. El actante es un elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y por la contribución que realiza para que ésta avance. El actantes es, por un lado, una “posición” en el diseño global del producto, y por otro lado, un “operador” que lleva a cabo ciertas dinámicas. La noción de actante remite a una categoría general, independientemente de quienes luego la saturan: humanos, objetos, animales e incluso conceptos (Caseti y Di Chio, 1991). Greimas define entonces el modelo actancial como una estructura simple de funciones dramáticas que dan cuenta de la estructura del relato (Aumont y Marie; 1990: 142).

El semantista señala que el número de los actantes no es fortuito, sino que está determinado por las condiciones esenciales del significado. Concretamente de las treinta y una funciones de Propp, que él acopla en veinte funciones y finalmente en cuatro conceptos o dimensiones principales: el contrato (la ley), la búsqueda (deseo), la prueba y la comunicación. Paralelamente el número de actantes se fija en seis: sujeto, objeto, adyuvante, opositor, destinador y destinatario. Mientras que las relaciones que se establecen entre ellos no son aleatorias, sino que obedecen a un esquema dado (Aumont y Marie, 1990:143).



El Sujeto es aquel que se mueve hacia el Objeto para conquistarlo (dimensión del deseo), y a la vez como aquel que, moviéndose hacia el Objeto actúa sobre él y sobre el mundo que lo rodea (la dimensión de la manipulación, de

busca, el mandatario, el héroe, el falso héroe. Sobre estas bases, Propp afirma que el cuento es una sucesión de secuencias de funciones, que parten de un daño o una falta y obedecen a una serie de obligaciones que limitan el número de relatos posibles.

la prueba). Esta doble actitud lleva al Sujeto lleva a vivir cuatro momentos recurrentes: activa un *performance* (se mueve concretamente hacia el objeto o actúa sobre él y sobre cuanto se interpone sobre su camino); está dotado de una competencia (está en condiciones de ir hacia el objeto y de manipular sobre él); actúa sobre la base de un mandato (si tiene que moverse hacia el Objeto es porque algo o alguien lo ha invitado a moverse) y como consecuencia de su acción tiene una recompensa (Caseti y Di Chio, 1991: 184).

El Objeto, por el contrario, es el punto de influencia de la acción del Sujeto: representa aquello hacia lo que hay que moverse (dimensión del deseo) y aquello sobre lo que hay que operar. Es una meta y un terreno de ejercicio. Puede asumir distintas calificaciones: puede ser objeto-instrumento u objeto-meta (Caseti y Di Chio, 1991: 185).

En torno al eje direccional Sujeto-Objeto se construyen luego otros ejes auxiliares, sobre los que se dispone las acciones de contorno. Esto tiene como resultado otros actantes contrapuestos.

Primero se encuentra el Destinador contra el Destinatario, enmarcando el eje de la comunicación. Éstos representan el punto de origen y el punto de partida del Objeto. Se trata de la fuente de todo cuanto ocurre en la historia y puede ir desde la propia competencia del Sujeto (el Destinador como proveedor de una carencia o de una competencia) a una sanción respecto a su actuación. El Destinatario, por otro lado, se identifica con quien recibe el Objeto, por lo que el Sujeto puede ser el Destinatario mismo. Se puede decir que el eje Destinador/ Destinatario está relacionado con el Sujeto/Objeto proponiéndose como el canal de comunicación por donde se desplaza el Objeto. En este sentido, enmarca los movimientos del Sujeto y del Objeto, dando pistas de sus desplazamientos (Caseti Di Chio, 1991; Aumont y Marie, 1990).

Por último está la dupla adyuvante/oponente (que suele ser el antihéroe). El primero ayuda al Sujeto en las pruebas que éste debe superar para conseguir el objeto deseado; el segundo, en cambio, se dedica a impedir el éxito. Este eje se define más en relación al Sujeto que al Objeto. El tipo de función que ejerce en relación al eje Sujeto/Objeto es acelerar y desacelerar los movimientos que allí se efectúan (Caseti Di Chio, 1991: 184).

Las categorías pueden invertirse, en algún momento puede ser adyuvante y en otro oponente; lo mismo ocurre entre el Sujeto y el Oponente, cada uno de los cuales puede resultar en antihéroe del otro dependiente del punto de vista. Sin embargo, la única categoría que no se invierte es la del Objeto, quien suele ser la meta tanto del Sujeto como del Oponente.

Se trata de un esquema fundamental cuyo núcleo principal está basado en la estructura polémica (la lucha), cuyas partes periféricas están basadas en la estructural contractual: la promesa, el pacto, la alianza. Por otro lado, puede resultar obvio que esta estructura se coloca en relación al enfrentamiento del Deseo (lograr el objeto) y la Ley (la prohibición del Destinatario, por ejemplo), el cual es el motor de todo relato tradicional; y tal como se ha señalado desde un comienzo, responde al guion clásico estadounidense. El conflicto entre el Deseo y la Ley, así como la necesidad de superar la Ley, de pactar con ella incluso, para lograr satisfacer el deseo, aunque sea parcialmente, responde a un modelo edípico. Por esta razón, puede afirmarse que el modelo actancial es homólogo a la estructura edípica en los varones (Aumont y cols., 1989).

2.3 Los roles cinematográficos más comunes. Las funciones de los personajes secundarios.

Si se plantea el personaje como un elemento codificado, éste se convierte en un rol que acentúa la narración. A este respecto, Casetti y Di Chio (1991: 179) describen las características básicas de los roles principales que suelen cumplir los personajes:

- Personaje activo / personaje pasivo: el primero se sitúa como fuente directa de la acción y opera, por así decirlo, en primera persona. Es el que se hace cargo de la narración. El segundo es un personaje objeto de las iniciativas de otros, que se presenta más como terminal de la acción que como fuente.
- Personaje influenciador / personaje autónomo: en el interior de los personajes activos existen aquellos que se dedican a provocar acciones sucesivas, y otro que operan directamente y sin mediaciones. El primero es un personaje que “hace hacer” a los demás; el segundo que “hace” directamente.

- Personaje modificador / personaje conservador: los personajes activos puede operar como motores o como puntos de resistencia. En el primer caso tendremos un personaje que trabaja para cambiar las situaciones, en sentido positivo o negativo dependiendo de los casos. En el segundo caso, por el contrario, será un personaje cuya función será la conservación del equilibrio de las situaciones o la restauración del orden amenazado.

Ahora bien, resalta como sólo los personajes activos cumplen roles diversos. Ahora bien, los personajes pasivos suelen cumplir otro tipo de funciones que está relacionada con el tipo de acción que ejerce el Sujeto (u otros personajes activos) sobre éste. En este sentido, se pueden señalar los siguientes roles:

- Personaje de interés romántico. Este es el objeto por excelencia, ya sea como meta final o como objeto-instrumento.
- Personaje confidente. Es personaje utilizado por el Sujeto, o protagonista, sobre el cual descarga sus inquietudes y manifiesta sus pensamientos. Las escenas con el confidente permiten expresar los pensamientos y sentimientos del protagonista.
- Personaje de masa o peso. Son los personajes que crean la ambientación, que crean la contextualización del protagonista o le dan relieve.

Los personajes secundarios (todos aquellos que no son protagonistas) son los que pueden ocupar todo el abanico de posibilidades: pasivos, activos, confidentes, masa, interés romántico, catalizadores, etc. Los protagonistas, en cambio, son personajes activos por definición, y cumplen funciones propias de este tipo de personajes como ser influenciador, modificador, etc.

2.4 La exigencia de un mínimo de representación

Esta técnica de análisis no proviene de la académica sino de la militancia feminista, a diferencia de las que se han mencionado hasta ahora. La viñetista y novelista gráfica Alison Bechdel¹⁰ publicó en 1985 una historieta llamada *Dykes to*

¹⁰ Alison Bechdel es conocida no solo por sus viñetas y novelas gráficas, que han ganado prestigiosos premios. Por otro lado, es conocida por su activismo feminista y a favor de los derechos de las lesbianas y homosexuales.

watch out for, donde desarrolla lo que ella considerará las reglas que señalan un mínimo de representación femenina en una película. En una de las viñetas aparecen dos mujeres donde una le dice a la otra: “Yo sólo voy a ver una película si satisface tres requerimientos básicos. Uno, debe haber al menos dos mujeres en ella que, dos, hablen una con la otra sobre, tres, alguna cosa aparte de hombres”¹¹ (Bechdel, 1986).

Esta viñeta, para nada inocente, capturó la atención de varios círculos feministas y cinéfilos, convirtiendo estos tres requerimientos básicos en lo que posteriormente se dio a conocer como el Test de Bechdel. A estas reglas posteriormente se le agregó la exigencia que los dos personajes femeninos que conversarán tengan un nombre, para excluir conversaciones intrascendentes con figurantes pasajeros. Un test tan sencillo no surgió de una elaborada matriz de análisis, sino de una viñeta graciosa —el personaje que plantea las reglas tras la aprobación de su interlocutora responde: “No es broma, la última película que tuve la posibilidad de ver fue *Alien...*” es decir, seis años atrás (ver anexo 2). Y sin embargo arroja resultados sorprendentes al ser aplicado, especialmente al cine *mainstream* (más información sobre este test y sus modificaciones se puede consultar en www.bechdeltest.com).

Esta regla parte del hecho de que mínimo dos mujeres deben estar presente en una película, es decir, la película debe mostrar que el mundo está poblado no sólo por hombres sino que también hay algunas mujeres. Luego, estas mujeres deben tener una conversación, aunque sea pequeña, por lo que debe ser bidireccional la comunicación (un diálogo). Esto supondría que en ese mundo donde hay hombres y algunas mujeres, éstas hablan entre sí al igual que lo hacen los hombres. Por último, que hablen de algo que no sea de hombres, esto apunta hacia la idea de que este mundo puede representar un espacio donde el hombre no tenga que estar constantemente presente. Bechdel consideraba que sólo así el cine podía tener un mínimo de representación femenina, es decir, podía decir mínimamente cómo viven en realidad las mujeres.

¹¹ (T. del A.)

2.5 Laura Mulvey: la mujer como objeto de deseo

Resulta importante esquematizar las principales conclusiones a las que llegó Laura Mulvey (1975), para poder tener un punto de comparación claro, y tender un puente entre las películas populares de los años sesenta y setenta que la autora analizó y las películas más populares de los últimos años que se analizaron aquí.

A grandes rasgos, Mulvey concluye lo siguiente, tomando en cuenta sólo el texto fílmico y no el proceso de identificación de la espectadora:

- La mujer es colocada como objeto de deseo. Solo le queda desear ser el objeto de deseo.
- El hombre es activo y lleva toda la narración. Es dueño del discurso, la acción y de todo lo que ocurren en el texto fílmico. La mujer es la que acompaña el relato. No tiene un rol activo. Sufre las consecuencias de las acciones de los otros personajes masculinos.
- La mujer es vista y mirada por el personaje masculino. El hombre controla la mirada erótica. La mujer suele cumplir el rol de interés romántico.
- La mujer es fragmentada por la cámara. Su desnudez siempre implica erotización. Deviene en espectáculo.

3. LAS MUJERES EN EL CINE COMERCIAL DEL SIGLO XXI

3.1. En busca de un mínimo de representación

Un hallazgo importante al aplicar el test de Bechdel, con sus 3 reglas básicas, es que puede resultar agotador. Al revisar la página oficial del test (www.bechdeltest.com), abrumba la cantidad de comentarios de cibernautas que opinan, critican, desmienten y se confrontan ante la puntuación que han recibido algunas películas. Esto puede resultar revelador puesto que no hay nada más sencillo que estos criterios:

1. Tiene que haber dos mujeres con nombre.
2. Esas dos mujeres deben hablar entre sí. Un diálogo mínimo
3. Lo que se dicen no puede tratarse de hombres

La cuestión es que no resulta tan fácil, primero, encontrar a dos mujeres que hagan algún tipo de interacción verbal. Y luego, determinar si el intercambio que hicieron fue una conversación o no (precisar si la conversación es sobre hombres resulta mucho más fácil que las primeras dos premisas). Y esto es revelador, en cuanto que, si se aplican estos mismos criterios a los hombres que aparecen en una película (incluso en un film cuya protagonista sea una mujer como es el caso de *Juego del Hambre*, *Mama Mía* y *Alicia en el País de las Maravillas*), no surgen este tipo de dudas: hay muchos ejemplos de hombres, con nombres, que mantienen conversaciones claras, de una línea al menos, bidireccional, que no trata sobre mujeres.

Entonces ¿están o no están las mujeres mínimamente representadas en las películas más comerciales y taquilleras de este hipermoderno¹² siglo XXI?

De las siete películas analizadas, cuatro cumplen con los tres criterios de Bechdel. Sin embargo, dos de ellas han aprobado la prueba del segundo criterio con reservas. En el siguiente cuadro se puede apreciar el resultado en detalle:

¹² Se trae a colación el concepto de Lipovetsky de hipermodernidad, para señalar que es la característica fundamental, según el autor, de nuestra sociedad actual: Una sociedad donde el papel de la imagen se ha convertido en un icono, rodeados de una pantalla global (ordenadores, teléfonos móviles, televisores), que ha roto el discurso narrativo continuado a favor de lo plural e híbrido, sin forma definida y con total heterogeneidad (Lipovetsky, 2006).

Tabla 2 Resultados de la aplicación del Test de Bechdel a las películas más taquilleras de los últimos 5 años

Película	Criterios que cumple	Resultado final
Los Vengadores	1 (Hay solo dos mujeres con nombre)	No queda duda de que no cumple con los criterios
Los juegos del hambre	1.(hay más de 4 personajes femeninos con nombre, aparte de la protagonista. 2. Hay varias conversaciones claras entre distintas duplas de mujeres. 3. Casi nunca hablan de hombres	No queda duda de que sí cumple con los criterios.
Harry Potter y las reliquias de la muerte. Parte 2	1.Hay varias mujeres con nombres. 2.Hay una conversación muy pequeña entre dos personajes. 3.No hablaban de hombres.	En principio sí pasa el test. Sin embargo, esta pequeña conversación (entre Luna y Cho) ha sido cuestionada por varios cibernautas en la página web del test de Bechdel, puesto que Luna realiza un comentario al grupo y en especial a Harry Potter, y Cho le responde. Se puede considerar que pasa la prueba puesto que Cho se dirige directamente a Luna. Sin embargo, para algunos cibernautas no llega a ser una conversación porque Luna no se dirigió a Cho en un principio.
To Story 3	1.Hay más de dos mujeres que tienen nombres 2.Hay tres pequeñas conversaciones entre duplas de personajes femeninos. 3.No hablaban de hombres	Sí cumple el test de Bechdel en principio. Sin embargo, para muchos cibernautas no cumple con el segundo criterio puesto que las conversaciones puntuadas la realiza un personaje denominado “la Mamá de Andy” a otro personaje que se llama “la mamá de Molly”. Otra conversación se da entre Señora cabeza de Patata y Barbie, la cual es considerada para algunos cibernautas como insuficiente puesto que Barbie llora y se queja

		con el grupo, y la señora Cabeza de Patata le responde (lo mismo que ocurre con el caso de <i>Harry Potter y las reliquias de la muerte. Parte 2</i>).
Alicia en el País de las Maravillas	1.Hay más de dos personajes femeninos con nombre. 2.Varias duplas de mujeres tienen conversaciones. 3. Hablan de otros asuntos que no sea de hombres.	Aquí no queda duda de que sí cumple con el test de Bechdel. Hay suficientes conversaciones claras y bidireccionales entre dos mujeres con nombres.
Avatar	1.Hay más de dos mujeres con nombres. 2.Hay conversaciones entre dos mujeres.	No cumple con el criterio 3 de Bechdel. Las conversaciones que hay (entre Neitiry y Moat) son sobre el protagonista Jacke Sully.
El caballero de la noche	1.Hay dos personajes con nombre	No cumple con los criterios de Bechdel.
Piratas del Caribe: en el fin del mundo.	1.Hay dos mujeres con nombre.	En principio no cumple con los criterios de Bechdel, puesto que la única conversación entre dos mujeres, que no trate sobre hombres, es entre Elizabeth y la reina pirata china: aquí ocurre lo mismo que en el caso de <i>Harry Potter y las reliquias de la muerte parte 2</i> , Elizabeth se dirige a todos los piratas y da una propuesta, la reina china le contesta pero a la vez mira a todos, por lo que se puede considerar que no es realmente una conversación.

Ahora bien, más que enfrascarse en qué tanto cumple o no con el segundo criterio de Bechdel, lo interesante es, para retomar el hilo anterior, por qué es tan difícil precisarlo (¿cómo es posible que una conversación sencilla no pueda ser identificada y se tenga que escarbar entre diálogos incompletos?). Se podría argumentar que el hecho de que la mayoría de las películas tengan protagonistas

masculinos influye en la evidencia de que casi no hay diálogos entre mujeres. Esto respondería a la premisa de que todo lo que pasa en la historia, todos los diálogos y conversaciones se hacen en referencia a y con el héroe. Para salir adelante ante este argumento, se analizó las dos películas que tienen protagonistas femeninas (*Alicia en el País de las Maravillas* y *Los juegos del hambre*) bajo los mismos criterios pero invirtiendo los sexos. Se observó que no solo cumple con los requisitos (hay dos hombres con nombre que tienen conversaciones claras sobre temas que no son mujeres), sino que son diálogos totalmente bidireccionales, de más de una línea y, significativamente, tienen la función de abrir la historia¹³.

Pareciera que cualquier historia es concebida, para Hollywood, en un mundo donde el hombre no puede dejar de estar presente en ningún punto y en ningún diálogo.

Ahora bien, es cierto que cada cosa que se dice en una película representa minutos de grabación que tienen que ser justificados. No se puede poner a ningún personaje a hablar de más ni a decir algo poco relevante o que no tenga una función precisa que cumplir dentro de la narración. Eso es totalmente comprensible. Es decir, no se puede poner a dos mujeres a hablar porque sí. Pero la cuestión no está en este punto, sino en la selección que hace el guionista y el director sobre qué personajes ponen a hablar y cuáles no. Y definitivamente, los personajes femeninos, no importa lo principales que sean, suelen salir mal en esta evaluación. Un par de ejemplos:

En *Harry Potter y las reliquias de la muerte parte 2*, abundan los personajes femeninos. Basta con mirar la lista de caracteres y sorprende cómo todos los personajes femeninos que han aparecido en todas las siete entregas se presentan aquí (ver anexo 1, donde los personajes femeninos están resaltados). En este sentido, no se explica bien por qué nunca hablan dos de estas mujeres. Por ejemplo, Hermione y Luna pudieron haber hablado perfectamente sobre la famosa diadema perdida, cumpliendo así la función narrativa necesaria de que saliera a la luz esta información. Como Harry tiene que saber este dato, bastaba con estar allí

¹³ En el caso de *Alicia en el País de las maravillas*, la historia comienza con la conversación entre el padre de Alicia y su socio, donde se evidencia las inclinaciones aventureras del padre. Esto se utiliza para marcar el carácter de este personaje, que tendrá influencia sobre Alicia. En el caso de *Los juegos del hambre*, la historia comienza con la entrevista que le hace Caesar a Seneca donde se explica en qué consisten los juegos del hambre.

cuando se produjera esta conversación (eso no le quitaba peso a su posición de héroe, ya que es él el que inicia el tema dentro del grupo). En esta misma película se puede mencionar otro ejemplo que ha sido muy discutido además entre los cibernautas de la página web del test de Bechdel. La profesora McGonagall y la señora Weasley tienen un intento de conversación: la profesora, al hacer mover las estatuas de piedra de Hogwarts, le dice a la señora Weasley “siempre he querido hacer este hechizo” y la mira directamente; ésta última ni la mira, y sigue viendo hacia el horizonte. Suponemos que la escuchó, pero en realidad no se produce una conversación. ¿No hubiese sido sencillo hacer que la señora Weasley la mirase y con una sola palabra le respondiese algo? Para la pluma del guionista y la mirada del director, esto no era importante.

Un último ejemplo y esta vez referente a *Avatar*, puede resultar revelador. Se trata de la secuencia en que la Dra. Grace, Trudy, Jacke y el jefe de expediciones aterrizan en la selva de los Na'vi. La doctora le dice a Trudy “podemos quedarnos. Apaga los motores”, a lo que Trudy no le contesta nada y hace un gesto afirmativo un poco vago y comienza a tocar distintos botones. Luego, le dice al jefe de expediciones, quien no tiene nombre, “quédate aquí, un solo idiota armado basta” (refiriéndose a Jacke, quien también tenía un arma). Pero, a diferencia de Trudy, este personaje masculino no puede quedarse sin decir nada y le contesta “sí señora. Usted manda” y hace un gesto de desprecio. Se puede pensar que este pequeño diálogo está justificado por el antipático comentario de la doctora, sin embargo, es válido preguntarse ¿no era suficiente hacer el gesto de desprecio? ¿Por qué aquí, a diferencia de todas las situaciones en que una mujer se dirige a otra, y una de ellas no responde nada o contesta con un gesto vago de la cabeza, no ocurre lo mismo, siendo además un personaje tan poco importante que ni siquiera tiene nombre? Definitivamente el ahorro de diálogos, porque cada segundo cuesta dinero, no es la excusa para dejar en silencio a Trudy¹⁴.

Ahora bien, se puede afirmar que las películas comerciales y más taquilleras están protagonizadas en su mayoría por hombres, que tienden a tener pocos

¹⁴ No podemos dejar de lado tampoco el tipo de comentario que hace este personaje “usted manda”. Probablemente el comentario del soldado se deba más al desprecio que sienten todos los personajes militares de esta película por los científicos, que por el hecho de que es mujer. Sin embargo, este es la línea que sobrevivió a la edición: un hombre, con un arma, le dice con desprecio a una mujer inteligente que le da una orden, “usted manda”.

personajes femeninos en roles principales (en las películas donde hay muchos personajes femeninos, la mayoría suelen cumplir un rol de peso y contexto), donde los hechos significativos no pasan por la boca de una mujer, y mucho menos a otra mujer. Pero además, no refleja situaciones reales de relación entre mujeres.

Este último punto lo explica muy bien Ann Kaplan (1983) al referirse al cine clásico, cuando afirma que éste “se centra más en negar a los hombres su catexia erótica con las mujeres como objetos eróticos que en conectar a las mujeres entre sí” (Kaplan, 1983: 67). En este sentido, Kaplan indica la necesidad de un cine que muestre relaciones entre mujeres fuertes, que comparten situaciones, que se tienen cariño y cosas qué decir. Y a esto se puede añadir, que estas relaciones entre mujeres no tienen por qué presentarse en el género romántico o dramático, que es donde se suele ubicar, sino en cualquier género cinematográfico. Si el guionista y el director colocan a estos personajes femeninos a decir cosas importantes y a cumplir funciones narrativas concretas, entre las cuales se encuentra llevar a momentos del hilo narrativo, no importa el género, el tipo de historia ni si el protagonista es masculino o femenino (en *Los juegos del hambre* podemos ver claramente como dos hombres pueden hablar sobre cosas relevantes para la historia en una película cuya protagonista y heroína es una mujer; la pregunta es ¿por qué no a la inversa?).

En resumen, ¿estar o no estar? He aquí la cuestión importante. Si no hay un mínimo de representación en gran parte de las películas comerciales (y de allí lo agotador de aplicar el test de Bechdel), ¿qué se puede esperar sobre las funciones y roles de los personajes femeninos?

3.2 El mito de lo femenino en mujeres del siglo XXI

Esta parte del análisis puede ser encabezada por una cita de Ann Kaplan sobre el mito de Roland Barthes aplicado a los personajes femeninos en el cine:

“En el cine se traslada a la mujer, como tal, como mujer real, al segundo nivel de connotación, el mito; se la presenta como aquello que representa para el hombre, no por lo que verdaderamente significa. Su discurso (los discursos que podría producir) se suprime a favor de un discurso estructurado por el patriarcado en el

que se sustituye su significación real por connotaciones que satisfacen las necesidades del patriarcado” (Kaplan, 1983: 42).

A grandes rasgos, todas las películas muestran a las mujeres cumpliendo roles y funciones (tanto a nivel de personaje como desde el punto de vista narrativo) que resultarían inusuales y hasta revolucionarias para cualquier feminista de comienzos de los setenta: hay mujeres que son piratas (aunque tienen que lidiar todo el tiempo con los inconvenientes de hacerse un lugar en un mundo de hombres), mujeres poderosas, mujeres que realizan acciones concretas y dan giros a la historia, mujeres científicas, mujeres espías, mujeres militares, heroínas capaces de salvar al mundo, mujeres que dicen no a un matrimonio forzado (y esto es valorado), mujeres que se ponen armaduras y pelean con un dragón poderosísimo, mujeres que se quitan corsés, mujeres que resaltan por su intelecto sin ser estereotipadamente feas (algo muy común en los años sesenta era presentar el personaje “típico” de científica, médica o antropológica como una mujer sola, un poco amargada, asexual, con anteojos y quizás algo fea), mujeres que realizan actos heroicos, mujeres que se hacen cargo de sus finanzas (Pepper Potts, la pareja romántica de Iron Man, discute con éste su porcentaje en los negocios que derivan de un proyecto en común), en fin, mujeres del siglo XXI, en su diversidad. Esto representa definitivamente un adelanto. Basta con ver cualquier película de los años setenta y ochenta (sin ir muy atrás tampoco), para constatarlo.

Ahora bien, si se analiza en detalle las funciones que realizan estos personajes y las concepciones de las que parte la historia misma (lo que se da por sentado dentro de la historia), sobresale cómo los personajes femeninos siguen estando contruidos en base al mito.

Cinco aspectos del mito femenino¹⁵ se observan en estas películas (y que hacen referencia a estereotipos clásicos que ha utilizado el cine clásico): la

¹⁵ El mito femenino es conceptualizado aquí como esas características inmutables que tradicionalmente han sido asociadas a la mujer. Para esto, se buscó como referencia el texto clásico de Joseph Campbell (2001), *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, donde resalta una serie de características que tiene lo femenino o los personajes femeninos de las historias. Este texto hace referencia más que todo al viaje heroico, pero en clave masculina (las funciones de las mujeres se dan en función al héroe masculino). En este sentido, lo femenino es asociado al hogar, al cuidado, a la iniciación, a lo desconocido, a lo oculto, a lo pasivo, suele ser la prueba del héroe (el clásico *lady in distress* del guion de Hollywood), la madre, la voluble e inestable, la niña virginal, el despertar erótico, etc. El texto de Campbell sirvió de base a Mckee (1997), a la hora de describir el *american screenplay*.

asociación de la mujer con la naturaleza, la mujer como lo desconocido, la mujer como inestable y traicionera, la mujer como madre abnegada y la mujer como víctima.

Estos estereotipos se corresponden con el viaje heroico clásico que subyace al *american screenplay*: la mujer aparece en el camino del héroe como oponente y adjuvante desde lo desconocido y lo irracional/natural (la pócima secreta que fortalece al héroe o la bruja que entorpece sus planes y, por lo general, dificulta el camino hacia la recompensa / mujer); la mujer como ayudante del héroe para superar sus pruebas a partir de sus cualidades de cuidado (descanso del héroe); la mujer como problema en tanto que debe ser dominado y aniquilado su aspecto mortífero y traicionero (McKee, 1997).

En *Piratas del Caribe: en el fin del mundo* se aprecia varios aspectos del mito femenino. Solo dos personajes femeninos cumplen funciones importantes en la narración: Elizabeth Swan y Tía Dalma (que es la forma humana de Calipso, una diosa del mar). Aunque cada una de ellas asume roles activos dentro de la narración, sus caracterizaciones y funciones narrativas descansan sobre la naturalización de lo que es una mujer: Tía Dalma está totalmente conectada con lo misterioso y lo desconocido, así como con la naturaleza (como es un personaje femenino de piel negra, se añadiría a esto la asociación clásica entre raza negra y exótico/erótico, reforzando así el carácter misterioso del personaje); además su traición y carácter inestable produce desgracias a los hombres que la rodean. Elizabeth oculta información y traiciona en distintos momentos a algunos personajes¹⁶, pero no más que el resto (hay que recordar que es un mundo de piratas y la traición es una característica inherente a este tipo de relatos); sin embargo, en ella el ocultamiento de la información y la doble agenda se muestra de manera más negativa que en el resto de los personajes (y los sentimientos de culpa de ella son los únicos que se muestran). De hecho, las traiciones de Sparrow se ven como algo “curioso” y “simpático” del personaje; en Elizabeth se muestran como algo particularmente reprochable: si se observa con detenimiento las reacciones de Sparrow cuando es descubierto en sus traiciones se puede percibir el tono de

¹⁶ En realidad solo traiciona a Jack Sparrow, imitando además lo que él suele hacer con los otros; a Will sólo le oculta información, que es la traición a Jack, sin embargo éste lo vive como una traición. Si se cuenta las veces que Elizabeth ha traicionado nos entramos con una sola, a diferencia de Jack Sparrow y del mismo Will (que represente el héroe bueno).

comedia; a diferencia de Elizabeth, donde la escena adquiere un tono más dramático. En Will sus traiciones responden al orgullo herido por saberse “engañado” por Elizabeth, al igual que ocurre con Jones.

Ahora bien, recordar las palabras de Tía Dalma / Calipso sobre la traición que realizó contra Jones, puede resultar revelador: en la escena donde Tía Dalma/Calipso se encuentra con Jones, éste le pregunta por qué no lo esperó en la orilla, a lo que ella responde: “es mi naturaleza”. ¿Qué quiere decir esto? ¿Cuál naturaleza? La cuestión es que no se profundiza en lo que quiere decir, se asume, con total naturalidad, que todos saben a qué se refiere (como un mito barthiano). ¿Y a qué se refiere? ¿A la inconstancia de la que hablaban los poetas románticos del XIX? O ¿a una especie de naturaleza traidora propia de las mujeres, o en este caso, de las diosas? Sea cual fuese el caso, literalmente quiere decir: está en mi naturaleza decir que te voy a esperar en la orilla del mar dentro de 10 años y no hacerlo.

Está claro que Tía Dalma / Calipso es una diosa, por lo que se podría afirmar que esta naturaleza de volatilidad, inconstancia o traición (ésta última palabra es el adjetivo con el que se suele referir en la película a lo que ocurrió entre Calipso y Jones), es propia de esa diosa en particular. Sin embargo, al considerar que, sólo hay dos personajes femeninos en la película, y que ambos traicionan a hombres por los que sentían afecto, da mucho qué pensar. Pareciera más bien que son personajes pensados, escritos y dirigidos en arreglo a lo que Kaplan (1983) llama “subconsciente del patriarcado”; es decir, donde no se representa a las mujeres (en plural), en distintos contextos (con características diversas), sino aspectos de lo que es la mujer para la subjetividad masculina: algo desconocido, volátil, traicionero, de lo que hay que cuidarse y hay que dominar.¹⁷

La mujer como parte de la naturaleza, más allá de lo racional (más cerca de lo natural que de la cultura) cobra dimensiones asombrosas en la película *Avatar*.

¹⁷ No es gratuito que Calipso haya sido “atada” a su forma humana, como castigo por su traición y como forma de controlar la naturaleza del mar. Igualmente, Elizabeth intenta reparar su “mal” manteniéndose firme al lado de Will y una vez que él realizara varios actos de traición (como si ya se vengara lo suficiente). Sin embargo, este personaje, Elizabeth, es domesticado de alguna manera al final de la película: le toca a ella aceptar esperar en tierra firme cada 10 años a que aparezca Will en el mar. Y para asegurar que Elizabeth sí es una niña buena y es un verdadero personaje romántico, aparece en la escena post-créditos, con su hijo de 9-10 años esperando a Will en tierra firme (la espera, tipo Penélope, es parte también del mito del eterno femenino).

Se podría decir que la película trata sobre la vinculación que tienen los seres vivos con la naturaleza, manifestándose esto, en su manera más radical, en estos humanoides llamados Na`vi. Ahora bien, a pesar de que todos estas personas, incluyendo todos los seres vivos que habitan Pandora, están íntimamente relacionadas y conectadas con el planeta (literalmente se conectan a través de su cabello a todo lo que habita en el planeta, cual terminaciones nerviosas), las mujeres son las que tienen el privilegio de tener un canal directo de comunicación con la diosa madre (la diosa creadora de todo lo natural está en femenino). En este sentido, está estipulado que la hija de la guía espiritual (que es mujer, esposa del jefe del clan) sea la futura guía del pueblo y quien tendrá el poder de interpretar la voluntad de la diosa. Lo peligroso de esta historia donde todo asociado con los Na`vi puede parecer “natural” (natural puesto que simplemente ellos están conectados con su planeta y siguen la voluntad de una diosa que es conceptualizada como la naturaleza misma, sin juicio de valor, que busca el equilibrio), es que todo lo que ocurre entre sus habitantes es fácilmente considerado también como natural. Por ejemplo, el hecho de que un hombre sea el jefe del clan, y otro hombre es el que lo va sustituir al ser el mejor guerrero, es natural; lo mismo con las mujeres, el que la guía espiritual sea una mujer, y otra mujer (su hija, pues parece que se transmite no solo por género sino por consanguinidad) sea la que la va a sustituir y tendrá que unirse con el jefe del clan, es natural. Es decir, una historia tan clásica como ésta, donde hombres y mujeres cumplen ciertas funciones, es natural (y de hecho, estos aspectos no se cuestionan en ningún momento a lo largo de la película)¹⁸.

En cuanto a la mujer como madre abnegada y asociada a situaciones de cuidado, los casos de *Harry Potter y las reliquias de la muerte parte 2* y *Toy Story 3* resultan interesantes. El rol de madre como ejemplo de abnegación y fuerza irracional capaz de hacer cualquier cosa por sus hijos, es particularmente claro en *Harry Potter y las reliquias de la muerte parte 2*. En cambio, la madre asociada al cuidado y como perteneciente de manera natural al mundo de los niños, es más

¹⁸ Aunque Jacke Sully se queda con la chica, y rompe de alguna manera lo que ya estaba estipulado, esto se corrige automáticamente por el hecho de Jacke, al ser en realidad el mejor guerrero, tanto que él es el único que logra montar el mítico Toruk, es el que tiene el derecho de ser jefe del clan y quedarse con la chica.

claro en *Toy Story 3*, donde además no hay ningún personaje masculino adulto (no hay ningún padre, por ejemplo)¹⁹.

En el caso de *Harry Potter y las reliquias de la muerte parte 2*, tenemos a dos personajes que son madres, y cuya única función narrativa dentro de la historia es demostrar lo excepcional que son como madres (cuidado y confort) y, a su vez, el lazo tan especial y particular que tienen con sus hijos (más allá de la razón, e incluso, más allá del tipo de relación que hayan tenido con sus hijos), que ningún padre puede sustituir ni equiparar. Se trata de Lily, la madre de Harry Potter, y Molly Weasley, la madre de Ron y Ginny (éste último, personaje romántico de Harry Potter).

Ambos padres de Harry aparecen en el momento de calvario del héroe (cuando él decide enfrentarse a la muerte y apela a la piedra de resurrección para cobrar valor y hablar con sus seres queridos muertos). Sin embargo, Harry solo habla con su madre. A ella le pide confort y consuelo; y sólo ella se lo proporciona. Las miradas que se cruzan están cargadas de tensión dramática. No así ocurre con su padre, quien solo le dice un par de frases, sin que Harry le preguntara nada. ¿Por qué la relación es diferente con su madre en relación a su padre, si Harry Potter no recuerda a ninguno de los dos, puesto que ambos murieron cuando él era sólo un bebé? Las respuestas giran en torno a la idea de que el vínculo con la madre es especial y distinto. Y efectivamente, la historia de Harry Potter lo confirma: Lily salvó a su hijo, sacrificándose, al colocarse delante de él cuando Lord Voldemort lo iba a matar; el amor de madre, conceptualizado a lo largo de toda la historia de Harry Potter (tanto en los libros como en las siete entregas fílmicas), como la fuerza más indestructible que hay (tanto, que destruyó a Voldemort en su momento) es lo que diferencia a un hombre de una mujer cuando tienen hijos.

Y si no quedaba duda de esto, Molly Weasley (*Harry Potter y las reliquias de la muerte parte 2*) lo confirma en su enfrentamiento con Belatrix. Molly se coloca delante de su hija Ginny y le dice a Belatrix, maga mucho más entrenada que Molly y con conocimientos de magia oscura: “con mi hija no te metas”. Molly gana la

¹⁹ Andy es un adolescente aún, al igual que el chico que recoge la basura. Se escucha sólo la voz de un personaje adulto masculino, que es el que recoge la basura. Todo esto parece señalar que el mundo de los niños está poblado en su día a día por mujeres adultas, y que los hombres que crecen (que ya no son adolescentes), se encuentran en la calle, fuera del espacio habitual de los niños.

batalla superando las claras ventajas que tenía Belatrix sobre ella, porque su amor de madre le hizo cobrar fuerzas más allá de lo comprensible, es decir, la enviste con una heroicidad excepcional²⁰. Esto mismo ocurre con el personaje de Narcisa Malfoy, quien aparta sus intereses personales, e incluso se arriesga a ser descubierta (formaba parte del grupo de magos oscuros que apoyan a Lord Voldemort), para buscar a su hijo Draco (cosa que no hace el padre).

En algunas de estas películas las mujeres siguen siendo representadas como víctimas, como imagen dramática perfecta para cumplir con la función narrativa de mostrar un contexto desolador que rodea al héroe y que lo moviliza, o como objetivo concreto que le plantea el oponente al héroe.

En el caso de *Avatar*, y aplicando el test óptico de Walter Benjamin (2010), se observa cómo la cámara muestra más personajes femeninos, con gritos de mujer de fondo, cuando la narración necesita mostrar la desolación de los Na'vi (ver anexo 3). Igualmente, en *Harry Potter y las reliquias de la muerte parte 2*, sólo son chicas las que gritan y muestran signos de desesperación cuando Voldemort se comunica con los estudiantes de Hogwarts a través de sus mentes: se parte del hecho de que es tan terrible la voz y el efecto que Voldemort produce, que es normal sentir dolor y desesperación, sin embargo, la cámara solo muestra al espectador los rostros de chicas llenos de sufrimientos y sólo se escuchan gritos de mujer; los rostros de los chicos tienen una actitud más bien de escucha y consternación (ver anexo 4)²¹.

En *El caballero de la noche* resalta la poca representación que tiene las mujeres: casi no hay mujeres con nombres (solo dos), ninguna asume un rol activo y la que cumple la función de amor romántico del héroe (Rachel), es la clásica *lady in*

²⁰ Es importante señalar que Belatrix, quien representa la maldad absoluta, tiene como característica el desprecio que siente por todas las situaciones familiares (la noción de familia, amor, etc.). Y en este sentido, ella responde al grito de Molly ("con mi hija no te metas") con un bufido de desprecio (esta intercambio no cumple con las reglas de Bechdel puesto que el bufido apenas es perceptible y no llega decirle nada en realidad como respuesta). Lo interesante aquí es que pareciera que se enfrentan dos posiciones extremas comunes en el mito femenino: la madre abnegada, que es buena, contra la bruja que no es madre, que es mala.

²¹ Hermione tampoco se escapa de esta disección de la imagen, considerando además que ella ha sido caracterizado en todo momento con un personaje fuerte y valiente que ha pasado por momentos peores.

distress (mujer en peligro, víctima perfecta que no puede cambiar su destino y que el héroe debe salvar)²².

En definitiva, no son mujeres reales. Aunque hagan referencia a mujeres con funciones variadas y amplias y características complejas, algunas de estas mujeres son representadas bajo un discurso naturalizado, en el cual lo femenino está relacionado con la naturaleza, con lo que sobrepasa la razón, con el cuidado y el sufrimiento. El cine las sigue colocando en un nivel connotativo de significado (como diría Kaplan, 1983), aunque haya hecho esfuerzos por complejizar los personajes.

3.3 La vieja dicotomía pasivo/activo de los personajes clásicos en los personajes del siglo XXI

Las teorías feministas de los años setenta señalaron muy acertadamente que el cine clásico de Hollywood tendía a colocar a la mujer en papeles pasivos, donde era la recompensa del héroe, el ayudante u oposición de éste desde la pasividad y el consuelo, o simple contexto y peso. No se hacían cargo de la historia en ningún punto, ni de las historias propias, y tendían a sufrir y padecer las acciones de los otros personajes. Ahora bien, ¿eso sigue siendo así en estas películas del siglo XXI? Sí y no.

La tercera ley de Newton puede servir como ejemplo de lo que suele ocurrir con los personajes femeninos en estas películas: Con toda acción ocurre siempre una reacción igual y contraria: o sea, las acciones mutuas de dos cuerpos siempre son iguales y dirigidas en sentido opuesto.

Una tendencia más o menos claras de estas películas es que las mujeres no son tan pasivas como sus predecesoras (excepto en *Caballero de la noche*, donde el personaje femenino es un ejemplo, patético y triste, de la *Lady in distress* sin ningún tipo de posibilidad de acción sobre lo que le ocurre), sin embargo, su manera de realizar acciones suele ser reactiva (a diferencia de los personajes masculinos) y

²² Como anécdota interesante, se puede mencionar que la actriz que hace este papel, Maggie Gyllenhaal, consideró en una entrevista a su personaje como una "damisela en peligro", por lo que le dijo a Nolan que quería darle más poder a Rachel, para que "tuviese claro qué es importante para ella y para que se mostrase reticente a comprometer su moral" (Williams, 2008). Así que se puede suponer que este personaje, en un primer momento, era más pasivo y simple aún.

en situaciones particulares. Lo mismo ocurre con sus actos heroicos: realizan actos heroicos (lo cual es un adelanto en comparación con las películas clásicas de los años sesenta y setenta) pero esto es captado por la cámara de manera particular (y algunos personajes masculinos reaccionan ante estos actos de manera particular también).

Se podría decir que los personajes femeninos de la mayoría de las películas analizadas cumplen con la ley de que “toda acción lleva una reacción opuesta o en el mismo sentido”. Es decir, los personajes femeninos de estas películas sufren, o son amenazadas con sufrir, acciones concretas (ya sea provenientes del entorno o de otros personajes), y ante esto reaccionan, ya sea a través de una oposición a las fuerzas que la compelen o siguiendo el sentido de la fuerza. En este sentido, está Alicia (*Alicia en el País de las Maravillas*) siguiendo al conejo (actante activo, Alicia, que persigue un objeto, conejo / aventura) y está Katniss (*Los juegos del hambre*) reaccionando en contra del sistema, al ofrecerse como voluntaria para salvar a su hermana (actante activo, Katniss, que rechaza la invitación de acción que se le propone, y hace lo contrario a lo esperado; aquí el objeto es salvar a la hermana, pero la vía que utiliza es la reacción de oposición). En general, todos los personajes femeninos, protagonistas o no, suelen reaccionar a la acción: lo mismo ocurre con Elizabeth (*Piratas del Caribe: el fin del mundo*), quien a pesar de que siempre quiso ser pirata, solo se embarca en esa aventura cuando es invitada a ello; Calipso (*Piratas del Caribe: el fin del mundo*) quien tiene como objetivo su liberación y la venganza de los piratas que traicionaron, e inicia su aventura cuando se conjugan todas las situaciones para ello; Barbie (*Toy Story 3*) acepta la misión encomendada de engañar a Ken; Hermione (*Harry Potter y las reliquias de la muerte parte 2*) reacciona una y otra vez a las circunstancias (tanto como Ron, en realidad) y acepta las misiones que le encomienda Harry; Natasha Romanoff (*Los vengadores*) acepta sus misiones y crea planes para cumplir los objetivos impuestos; Neytiri (*Avatar*) reacciona ante la desgracia que le ocurre a su pueblo enfrentándose en la pelea; Alicia (*Alicia en el País de las Maravillas*) acepta su misión de pelear contra Jabberwocky al ser arrastrada por las circunstancias.

Aquí es importante señalar que los únicos personajes femeninos que realizan claramente acciones no reactivas en algún momento de la historia son Natasha Romanoff (*Los vengadores*) y Trudy Chacon (*Avatar*); aunque son llevadas por una

situación desesperada, ambas producen giros importantes en la historia asumiendo un rol tan activo que no depende de una reacción concreta, ni de una orden estratégica venida de otro personaje, por lo general masculino: Natasha decide, por deducción lógica, cerrar el umbral y se embarca en esa misión sola y por iniciativa propia; Trudy decide liberar a Jacke, Norm y a la Dra. Grace creando toda una estrategia de escape, lo cual implica rebelarse contra el sistema. También resulta revelador el hecho de que estos dos personajes son los únicos personajes femeninos con entrenamiento militar o de espionaje (inteligencia militar). No así ocurre con los personajes masculinos: varios de ellos planean estrategias de combate, acción, estrategias de ataque y demás, sin tener un entrenamiento militar o de espionaje: Woody (*Toy Story 3*) es el que realiza todas las estrategias de la película; Harry Potter (*Harry Potter y las reliquias de la muerte parte 2*), en un momento de la película, le da órdenes a sus compañeros de tipo estratégico; Will Turner (*Piratas del Caribe: en el fin del mundo*) planea estrategias más complejas (que implica traiciones y demás) en comparación con Elizabeth (quien tiene la misma experiencia que él en piratería, es decir, poca).

Entonces, pareciera que, en primer lugar, los personajes femeninos son activos pero sobre todo para reaccionar a alguna fuerza que amenaza con aplastarlos a ellos o a sus seres queridos, en segundo lugar, para que un personaje femenino tome decisiones concretas que implica una acción no reactiva (sino que más bien provocaría reacción en los demás), tiene que tener un entrenamiento especial (lo cual no ocurre con los personajes masculinos).

Ahora bien, muchos de estos personajes femeninos siguen el camino del héroe clásico, aunque tengan algunas modificaciones debido al tipo de narración (por ejemplo en *Juegos del hambre*, Katniss es la anti-heroína, que por las circunstancias, se comporta heroicamente, pero siempre para ir en contra de lo que la historia propone). La mayoría de estas heroínas es invitada a la aventura, que puede ser una aventura propia (cuando son protagonistas) o de otro (que es lo más común; es decir, son actantes adyuvantes y opositoras del héroe masculino); luego son sometidas a una serie de situaciones (que en este caso las obligan a

reaccionar) y por último logran el objetivo²³. Sin embargo, recordando el test óptico de Walter Benjamin, es llamativo la manera cómo es representado en pantalla (cómo es editado, montando, dirigido y maquillado) el momento heroico de los personajes femeninos versus los masculinos.

En *Los vengadores*, cada uno de los héroes tiene su momento heroico. Por lo general, es el instante privilegiado que describe Abril (2008); es decir, la pose o el “momento *más favorable* desde el punto de vista de la representación de una acción” (Abril, 2008: 132). Es un momento cargado de sentido, donde el héroe asume un gesto que se prende con mayor fuerza en el espectador. Para lograr esto, el cine utiliza mecanismos específicos como el posicionamiento de cámara, el encuadre, el movimiento de cámara y modificación de la velocidad de la acción (cámara lenta, plano congelado, entre otros). Entonces, el instante privilegiado de Thor es el del héroe levantando el martillo hacia el cielo recibiendo la descarga eléctrica (ver anexo 5); el de Capitán American es cuando salta entre las explosiones que hay a sus espaldas con el escudo en mano (ver anexo 6); el de Iron Man es cuando lleva el misil hacia el portal y se enfoca su rostro que muestra todo el desprendimiento absoluto por un bien mayor (ver anexo 7); el de Hulk cuando, después de destruir a varios enemigos, se enfoca su rostro lleno de furia (ver anexo 8); sin embargo, Natasha Romanoff, que realiza el acto heroico de detener cerrar el umbral, no tiene este momento de pose heroica (no es resaltado de la misma manera).

Entonces, ¿qué ocurre con los momentos heroicos de los personajes femeninos? Los momentos heroicos sólo tienen pose cuando ellas son las protagonistas: Alicia (*Alicia en el País de las Maravillas*) tiene su momento de pose heroica cuando le corta la cabeza a Jabberwocky (ver anexo 9) y Katniss (*Los juegos del Hambre*) lo tiene cuando apunta hacia la manzana que implicaría una estrategia de sobrevivencia crucial y una prueba de superación (se enfoca, en primer plano, su rostro en el arco y un plano detalle de la cuerda en contacto con su boca; ver anexo 10).

²³ En el caso de estas heroínas, cumplir con la aventura no incluye por lo general la recompensa del amor, a excepción de *Piratas del Caribe: el fin del mundo*, donde resolver la aventura puede llevar o no a Elizabeth a estar con Will; sin embargo, sigue siendo llamativo la poca presencia del hombre como objetivo romántico para la mujer en estas películas de acción; sobre todo cuando la mujer es representada de manera más activa y con varios objetivos/meta.

Y ante el argumento de que los momentos heroicos de los personajes femeninos, solo cobran relevancia y son impregnados de pose heroica (para dejar marcado al espectador) cuando ellas son las protagonistas, puesto que no se puede gastar recursos técnicos y minutos de grabación en darle peso heroico a un personaje que no es protagonista, los casos de la película *Los Vengadores* y *Harry Potter y las reliquias de la muerte parte 2*, surgen como contrargumento. En la primera película, se parte del hecho de que Natasha Romanoff es protagonista, tanto como los otros héroes, por lo que no se justifica (a través de este argumento), el que no tenga su momento de pose heroica (recordando que sí tiene el acto heroico; lo que se apunta aquí es que el acto no es resaltado de la misma manera que ocurre con sus compañeros masculinos). Y en *Harry Potter y las reliquias de la muerte parte 2*, sobresale el hecho de que no solo es Harry el que tiene su instante privilegiado, sino también otro personaje masculino, que no es protagonista: Neville Longbottom (este personaje tiene su momento de pose heroica cuando le corta la cabeza a la serpiente de Lord Voldemort). Pareciera entonces que hay cierto recelo en privilegiar el momento heroico de los personajes femeninos (no en que lo tengan).

En este mismo orden ideas, hay otro aspecto interesante sobre los actos heroicos de los personajes femeninos: cuando es objeto de amor de otro personaje, éste le suele limitar su momento heroico. En el caso de *Toy Story 3*, Barbie siente la inclinación de lanzarse al cubo de basura con el resto de sus amigos, en un acto desprendido y heroico; sin embargo, Ken se lo impide y la mantiene entre sus brazos (ver anexo 11). Igualmente, en *Avatar*, Nytiri tiene la inclinación de enfrentarse cuerpo a cuerpo contra las tropas enemigas, sabiendo que es una acción desesperada, al notar a su alrededor cómo todo está siendo destruido; pero Jacke se lo impide pidiéndole que se vaya del sitio y que corra; sin embargo, Nytiri duda entre hacer un acto heroico u obedecer; al final decide por el momento heroico, ya que prefiere morir luchando que morir huyendo, pero aquí la narración toma un giro inesperado salvando al personaje de esta situación.

Puede parecer que el grado de detalle sobre cómo los personajes femeninos realizan sus actos heroicos sea excesivo. Sin embargo, si esto solo se analiza a grandes rasgos y de manera superficial, se corre el riesgo de quedarse con la idea de que las mujeres están representadas como heroínas que hacen cosas

importantes, tanto e igual como los hombres, cuando en realidad no es así. Claro que se ha avanzado mucho en la manera de representar a las mujeres en las películas de acción (aunque existan algunas que sigan apegadas al patrón clásico como es *El caballero de la noche*), pero de nuevo surge el tema de la cualidad versus la cantidad: hay heroínas, sí hacen actos heroicos, pero ¿cómo los hacen?, ¿qué le queda al espectador de eso?: seguro muchos recuerdan a Thor con el martillo pero no tanto la imagen de Natasha cerrando el portal (*Los Vengadores*).

3.4 La cualidad de ser mirada de la mujer

Uno de los grandes aportes de la teoría fílmica feminista ha sido el señalar cómo el cuerpo de la mujer es “espectacularizado” por el cine; cómo la desnudez del de la mujer y la manera cómo la cámara se detiene en su cuerpo (fragmentándolo y deteniendo el desarrollo narrativo en algunas ocasiones), permite que la mujer quede fijada como objeto erótico para satisfacción de la mirada masculina.

Desde Laura Mulvey (1975) hasta la actualidad, se ha vuelto sobre este tema una y otra vez, ampliando el campo de análisis a través de nuevas teorías e incorporando nuevas variables. De hecho, la representación de la mujer como objeto erótico y sexual ha generado gran cantidad de trabajos de investigación desde los años setenta hasta la actualidad. Además, en los últimos años se ha hecho énfasis en los temas sobre el cuerpo, considerando que el cuerpo de la mujer siempre ha sido controlado, y la mujer ha sido calificada y reducida a lo que hace con su cuerpo. Por esta razón, resulta imprescindible preguntarse ¿qué ha pasado con esta tendencia de colocar a la mujer como objeto erótico para la mirada masculina? ¿Su cuerpo sigue siendo fragmentando por la cámara para asegurar el placer visual? ¿Cómo es tratado y significado?

Para empezar, es importante señalar que en ninguna de las películas analizadas se fragmenta el cuerpo de la mujer con propósitos eróticos. Existen tomas de detalles y tomas de primer plano, por supuesto, pero la función narrativa de ellas es señalar algún aspecto importante de la historia (y no incluyen partes del cuerpo asociado con la erótica; son detalles de manos, rostros, etc.). Se podría pensar que esto está relacionado con la calificación del *ranting system*, puesto que

deben ser cuidadosos al mostrar escenas eróticas. Sin embargo, si contrastamos estas películas con otras dos igualmente taquilleras, que tuvieron un *rating* igual (PG13), vemos que no depende tanto del *rating system*, ni de la temática narrativa, sino de las decisiones de guion y dirección: se trata de los casos de *Transformers. El lado oscuro de la luna* (2011) y *Hombres de negro 3* (2012).

En la primera película se muestra el personaje romántico del protagonista como un objeto erótico dispuesto por la cámara para ser mirado, tanto por el héroe, como por los otros personajes (y el espectador). Esta película resalta por su guion clásico y por la pobre representación de la mujer. Solo hay 3 personajes femeninos relevantes: uno es la madre del protagonista, la otra es una mujer militar dura y asexual y el otro es el amor romántico, el cual es totalmente pasivo, *lady in distress* y ha sido el que más claramente se ha colocado como objeto erótico²⁴ (ver anexos 12 y 13).

En la segunda película (*Hombres de negro 3*), se observa una representación semejante en uno de los pocos personajes femeninos que salen en este film. Se trata de la novia por correspondencia de Boris el animal. El cuerpo de este personaje femenino, que no tiene nombre, es fragmentado y diseccionado para mostrarlo y asegurarlo como objeto erótico a ser mirado y poseído. Luego, este personaje es desechado inmediatamente²⁵ (ver anexo 14).

La referencia a estas películas tiene el propósito de dejar claro que, el hecho de que en las películas analizadas en esta investigación no se observe una fragmentación del cuerpo de la mujer con propósitos de erotización y cosificación, no quiere decir que en el cine *mainstream* actual no ocurra. De hecho, estas dos películas que se acaban de mencionar están entre las cinco más taquilleras de sus años de lanzamiento.

²⁴ La imagen que se coloca en el anexo 13, es solo un fotograma de la escena donde ella es comparada con un coche. Muy semejante a las revistas sobre automóviles dirigidas especialmente a hombres, donde las mujeres posan al lado de autos. Aquí la cámara fragmenta cada parte del cuerpo de la mujer. Lo mismo ocurre con el fotograma del anexo 14, donde la primera imagen que tenemos de este personaje es de sus piernas, y el del recorrido que hace la cámara por ellas.

²⁵ La imagen que se coloca en el anexo 15, se corresponde con el fotograma de la escena donde este personaje entra en la cárcel con un pastel. Aquí, con la imagen en movimiento, se hace una especie de comparación entre el movimiento del pastel y el movimiento de las mamas de ella, con el fin de erotizar, pero a la vez aligerar la imagen con un toque de humor.

¿Y qué pasa con la representación de la mujer como objeto erótico o “erotizable” en las películas de esta investigación? ¿Cómo es representado su cuerpo?

Se podría decir que el cuerpo de la mujer sigue siendo asociado con una especie de cualidad de ser mirada (recordando a Mulvey y su *to-be-look-ness*) y con el deseo sexual masculino, por lo que para evitar la censura y apartar la narración de este camino erótico la tendencia es a no mostrar. No así con el cuerpo del hombre, el cual, para ser erotizado y convertido en deseo sexual, debe ser contextualizado y editado con ese específico fin.

En *Alicia en el País de las Maravillas* hay un constante juego con el vestir/desvestir de Alicia. Durante toda la película se juega con la posibilidad de que una chica de 19 años quede totalmente desnuda frente a la mirada de todos, puesto que ella se encoje y se engrandece en distintos momentos y sus vestidos no. Esto puede interpretarse como una metáfora del crecimiento, ya que la película gira en torno a un tema de madurez (Alicia asumiendo sus propias decisiones y siendo adulta), sin embargo, resulta llamativo cómo el cuerpo de Alicia no puede ser concebido sino desde su potencia erótica, y no es representado desde otras perspectivas (una historia de madurez cuyo protagonista sea un chico, quizás no tuviese toda la potencia erótica que se observa en esta película)²⁶.

Por otro lado, en *Piratas del Caribe: en el fin del mundo*, se observa justo lo contrario. Elizabeth corre el riesgo de ser reducida constantemente a un objeto sexual, en cuanto que siempre corre el peligro de violación (esto no se dice abiertamente en la película, pero se lee entre líneas perfectamente, solo basta hacerse las preguntas adecuadas), pero nunca se muestra su piel desnuda. La licencia de los guionistas a este respecto, es que se trata de un mundo de piratas, los cuales históricamente han sido asociados a este tipo de delitos. Ahora bien, Elizabeth ha demostrado una y otra vez saber defenderse adecuadamente y se ha hecho un lugar, a estas alturas de la historia, en este mundo de piratas, por lo que a

²⁶ La manera cómo la cámara enfoca el primer crecimiento de Alicia, en un plano contrapicado, y luego va ascendiendo, hace inevitable recorrer con la mirada el cuerpo de Alicia desde sus piernas hasta sus hombros desnudos. Además, la forma cómo queda el vestido con el estirón del crecimiento, el tipo de tela y las medias hasta la rodilla, ofrecen la imagen de una chica vestida provocativamente. Un plano distinto podría haber mostrado de manera menos erótica el cuerpo de Alicia.

veces estas escenas (planteadas por lo general desde el sentido del humor) resultan un poco desajustadas con el personaje de Elizabeth²⁷. En este sentido, también resulta pertinente preguntarse, ¿por qué hacer un chiste de una situación de abuso real (pedirle que se quite la ropa, solo a ella, para ver si tiene armas)²⁸? Perfectamente se podría hacer un chiste y colocar escenas de humor sobre cualquier otro tema, incluyendo el cuerpo de Elizabeth (pero esto iría con la concepción que hay sobre el cuerpo desnudo de la mujer como algo esencialmente erótico y nada más, y con la posición de Kiera Knightley como estrella de Hollywood que cuida de su cuerpo).

Otro caso distintos ocurre con el personaje Hermione en *Harry Potter y las reliquias de la muerte parte 2*. Hay una escena concreta donde los tres personajes principales: Harry, Ron y Hermione, caen al agua, y al pisar a tierra, tienen una conversación trascendental sobre donde estará el próximo horrocrux. Mientras conversan, los chicos hacen algo que es sumamente sensato: quitarse parte de su ropa mojada y colocarse la seca que aún tienen en sus bolsos. Esta es una escena de plano conjunto, donde se ven a los tres personajes conversando desde cierta distancia. Lo llamativo aquí es que, Harry y Ron se quitan sus jersey para colocarse uno seco, pero Hermione no. Esta escena en sí no tiene nada de erótico (aun cuando se podría pasear la mirada por los pechos desnudos y pálidos de Ron y Harry, la escena no tiene nada de particular), de hecho, es tan importante lo que dicen, que lo más probable es que el espectador esté prestando atención al diálogo. Sin embargo, Hermione no se quita su jersey. Se quita una capa que tenía, pero no el jersey, cuando lo más lógico es que lo hubiese hecho, considerando además que ella está acompañada de sus grandes amigos.²⁹

²⁷ Ella suele reaccionar con aire ofensivo (como una buena señorita), y como la escena no pasa nunca de un acto vouyerístico que hacen los otros personajes sobre el cuerpo de Elizabeth (todo esto fuera de cámara, ya que nunca muestras las escenas como tal, solo se plantea), no lo convierte en un tema ineludiblemente dramático.

²⁸ Aunque en un principio la justificación del vigilante para pedirle a Elizabeth que se quite la ropa, es el hecho de que ella se llenó de armas por todos lados, incluyendo un arma pesadísima detrás de las piernas, el rostro de burla y de deseo que muestra el vigilante deja claro que no le pide que se quite la ropa para buscar armas, sino para mirar su cuerpo. Y este es el chiste.

²⁹ Si el problema era la censura, en el caso de que mostrar a Hermione, una joven actriz de 17 años para ese entonces, en bragas, fuera muy censurable, había otras alternativas como mostrar una camiseta, o incluso, las mismas bragas pero con una toma desde atrás (aprovechando que la cámara daba vueltas alrededor de los 3 chicos).

Se elimina un momento lógico y natural, para no arriesgarse a mostrar piel desnuda de mujer. Es como si el equipo de dirección y guion, anteponiéndose al hecho de que el cuerpo de mujer siempre es erótico (no importan el contexto, ni el momento narrativo ni de qué tanto se muestre), y que la piel desnuda de Hermione (aunque fuese de su espalda cruzadas por unas bragas) llevaría la objetivación erótica de ésta y se correría el riesgo de interrumpir la lógica del relato (la conversación trascendental que mantienen los tres), se hubiesen decidido saltársela.

En resumen, la mujer sigue estando fuertemente asociada a su carga erótica y a su posibilidad de objetivación sexual (lo que Mulvey llamaba *to-be-look-ness* o la cualidad de ser mirada). Tanto que, para que una historia pueda mantenerse sin ningún elemento erótico y tenga fuera de sus fines narrativos el que un personaje femenino cumpla una función erótica o romántica (expuesta a la mirada del héroe por ejemplo), debe censurar y regular la desnudez de su cuerpo. Pareciera que el cine comercial, tal como es concebido actualmente, insiste en que una mujer en pantalla, hermosa, joven, y con algo de piel descubierta, es objetivable con facilidad.

4. CONCLUSIONES

Esta investigación se propuso como objetivo general analizar los modos de representación de las mujeres a través de los personajes femeninos de las películas más taquilleras de los últimos cinco años. Para eso, se propuso utilizar una serie de herramientas y métodos de análisis, propias de la semiótica y de la teoría fílmica, que estuvieran centradas en el análisis de personajes. Igualmente, se consideró pertinente hacer un recorrido teórico por la teoría fílmica feminista, no sólo para tener referentes teóricos concretos, sino para generar puntos de comparación entre los resultados de esta investigación y el análisis que hicieron las grandes teóricas sobre la representación de las mujeres. En este sentido, los textos de Laura Mulvey (1975) y de Ann Kaplan (1983) resultaron fundamentales.

Ahora bien, la pregunta que surge siempre al final de un recorrido es ¿se cumplieron o no los objetivos propuestos? Se puede afirmar que sí, aunque haya quedado mucho qué decir y mucho qué analizar, no solo en estas películas en particular, sino también en otras que conformar el cine más comercial y taquillero del siglo XXI, en las cuales se pueden observar otro tipo de representaciones de la mujer y de lo femenino (algunas más clásicas, otras más críticas). Por tanto, se puede resumir las principales conclusiones en base a los objetivos alcanzados:

1. El primer y segundo capítulo tuvieron como objetivo principal subrayar y señalar los aspectos teóricos y metodológicos de los cuales partió esta investigación. Por eso el énfasis en la descripción de ciertas teorías y en ciertos métodos. Así, el modelo actancial de Greimas y el análisis de personajes en base a roles propuesto por Casetti y Di Chio, permitió el análisis de los personajes femeninos (y algunos masculinos) según sus funciones narrativas y sus posiciones dentro del relato fílmico. Por otro lado, tener presente el test óptico de Walter Benjamín al momento del análisis, hizo posible el distanciamiento necesario para poder deconstruir ciertas imágenes. Lo mismo ocurrió con el test de Bechdel, el cual logró

poner en evidencia lo que mucha veces pasa desapercibido: ¿qué tantas mujeres se dicen algo hay en una película?

2. El tercer capítulo encierra los principales resultados, agrupándolos en cuatro categorías: representación mínima según el test de Bechdel; presencia del mito femenino (características históricamente asociadas a la mujer que son tomadas en el cine como algo dado) en las representaciones de la mujer; la forma cómo los personajes femeninos cumplen roles activos y ejercen actos heroicos; la persistencia en el cine de la “cualidad de ser mirada” (en palabra de Laura Mulvey) de la mujer, así como la constante erotización de su cuerpo indiferentemente del contexto y la función narrativa.
3. Pocas películas cumple con los 3 criterios de Bechdel de manera cabal e inequívoca. Lo cual no ocurre si se aplicara de manera inversa (hacer cumplir esta regla a los personajes masculinos): todas las películas tienen personajes masculinos hablando entre sí. Partiendo de la idea original de Bechdel, esto sería una manera de preguntarse cómo está representado el mundo en el cine: un mundo donde hay muchos hombres y pocas mujeres, donde el relato y los hechos significativos no pasan por la boca de una mujer, y mucho menos a otra mujer, y lo más llamativo, donde no hay interacciones entre mujeres. Un mundo donde no es posible que ocurra nada sin la presencia y sin la mirada masculina (ya sea una presencia física concreta o una presencia en el discurso).
4. Las representaciones que hace el cine de las mujeres, no apelan a mujeres reales del todo; por mucho que la maquinaria del cine proponga vender la ilusión de realidad. Hay referencia a mujeres con funciones variadas, amplias y características complejas, pero muchas de estas mujeres son representadas bajo un discurso naturalizado, en el cual lo femenino está relacionado con lo desconocido, lo natural, con lo que sobrepasa la razón, con el cuidado y el sufrimiento. El cine las sigue colocando en un nivel connotativo de significado (como diría Kaplan, 1983), aunque haya hecho esfuerzos por complejizar los personajes.
5. Una tendencia más o menos clara de estas películas es que las mujeres no son tan pasivas como sus predecesoras, sin embargo, su manera de realizar acciones suele ser reactiva (a diferencia de los personajes

masculinos) y en situaciones particulares. Lo mismo ocurre con sus actos heroicos: realizan actos heroicos (lo cual es un adelanto en comparación con las películas clásicas de los años sesenta y setenta) pero esto es captado por la cámara de manera particular (y algunos personajes masculinos reaccionan ante estos actos de manera particular también), de tal modo que no se privilegia de igual modo el acto heroico de un hombre que el de una mujer.

6. La mujer sigue estando fuertemente asociada a su carga erótica y a su posibilidad de objetivación sexual (lo que Mulvey llamaba *to-be-look-ness*). Tanto que, para que una historia pueda mantenerse sin ningún elemento erótico y tenga fuera de sus fines narrativos el que un personaje femenino cumpla una función erótica o romántica (expuesta a la mirada del héroe por ejemplo), debe censurar y regular la desnudez de su cuerpo. Pareciera que el cine comercial, tal como es concebido actualmente, insiste en que una mujer en pantalla, hermosa, joven, y con algo de piel descubierta, es objetivable con facilidad.

Ahora bien, se puede afirmar que las películas comerciales y más taquilleras están protagonizadas en su mayoría por hombres, que tienden a tener pocos personajes femeninos en roles principales (en las películas donde hay muchos personajes femeninos, la mayoría suelen cumplir un rol de peso y contexto), donde los hombres acaparan el discurso, no se observan situaciones reales de relación entre mujeres distintas a la maternal, donde hay una tendencia a colocar a las mujeres en papeles más activos, pero sin privilegiar sus actos heroicos (en comparación con el de los hombres)³⁰. En fin, un mundo donde las mujeres ejercen roles diversos, llegando algunas a ser heroínas y activas dentro del relato (adyuvantes importantes que realizan acciones), pero donde la presencia de la heroína, totalmente activa y dueña de su destino, a quien se privilegia su acto heroico, sigue siendo excepcional. Y a esto se añade la triste evidencia de que, indiferentemente del tono de la narración y el tipo de personaje de que se trate, el cine sigue cargando a la mujer con esa “cualidad de ser mirada”, como espectáculo.

³⁰ Como queriendo dejar claro que no se le niega la capacidad de acción, pero sí la de exhibirse como poderosa.

En resumen, los texto fílmicos actuales siguen construyéndose sobre la base del guión clásico de Hollywood; el mismo que fue develado y cuestionado por las feministas de los años setenta. Y estos textos, al igual que aquellos, privilegian el conflicto edípico, propio de la subjetividad masculina, como motor de historias.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abril, G. (2008). *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Aumont, J. y cols. (1989). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje*. Madrid: Paidós.
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Madrid: Paidós.
- Bechdel, A. (1986). *Dykes to watch out for*. New York: Firebrand Books.
- Belluscio, M. (1996). *Las fatales ¡Bang! ¡Bang!* Valencia: Decine.
- Benjamín W. (2010). La obra de arte en la época de su reproducción técnica. Madrid: Casimiro.
- Bernárdez, A., García, I. y González, S. (2008). *Violencia de género en el cine español*. Madrid: Editorial Complutense
- Campbell, J. (2001). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Madrid: Paidós.
- Castro, M. (2002). *Feminismo y teoría cinematográfica*. En: Escritos, 25, enero-julio, pp. 23-48.
- Clover, C. (1992). *Men, women and chain saw: gender in modern horror film*. New York: Princeton University press.
- Colaizzi, G. (1995). *Feminismo y teoría fílmica*. Madrid: Episteme.
- Comolli, J. y cols. (2004). *Pensar el cine, 2*. Buenos Aires: Manantial.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia Ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.
- Fernández, F. y Martínez J. (1999). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- Kaplan, E.A. (1983). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.

Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.

Lipovetzky, G. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Madrid: Anagrama.

Martel, F. (2011). *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masa*. Madrid: Taurus.

McMahan, A. (2006). *Alice Guy Blaché*. Madrid: Plot ediciones.

McKee, R. (1997). *Story*. New York: HC

Modleski, T. (1988). *The women who knew too much: Hitchcock and feminist theory*. New York: Taylor and Francis.

Mulvey, L. (1975). Visual and narrative pleasures. En: *Film and criticism: introductory readings*. New York: Oxford UP.

Parrondo, E. (1995). Feminismo y cine: notas sobre treinta años de historia. En: *Secuencias*, 3, pp. 9-20.

Stam, R. (2010). *Teorías del cine. Una introducción*. Madrid: Paidós.

Vogler, Ch. (2007). *The writer's journey. Mythic structure for writers*. Michigan: Michael Wiese Productions.

Williams, E. (2008) *Gynllenhall talks sexy underwar*. Recuperado: 29 de agosto de 2012. De metro.co.uk/fame/interviews/article.html?

6. ANEXOS

Anexo 1 Descripción y ficha técnica de las películas analizadas

Nombre	Los vengadores
Año	2012
Ficha técnica	<p>Título original: The avengers</p> <p>Dirección: Joss Wedon</p> <p>País: Estados Unidos</p> <p>Calificación: PG7 (todo público, mayores de 7 años)</p> <p>Género: Aventura, acción, ciencia ficción</p> <p>Guión: Joss Wedon</p> <p>Duración: 142 min</p> <p>Distribuidora: Walt Disney Pictures</p>
Sinopsis	<p>Es la continuación de otras películas como <i>Capitan America</i>, <i>Hulk</i>, <i>Thor</i> y <i>Iron Man</i>. <i>Los Vengadores</i> trata la reunión más espectacular de superhéroes de Marvel. Un enemigo inesperado amenaza con poner en peligro la seguridad mundial, (Luky quiere destruir y esclavizar a los seres humanos junto con su grupo armado extraterrestre), así que Nick Furia, director de la agencia internacional para el mantenimiento de la paz conocida con el nombre de SHIELD, necesita encontrar urgentemente un equipo que salve al mundo del mayor de los desastres. Basada en el famoso cómic que se publicó por primera vez en 1963, <i>Los Vengadores</i> reúne a los superhéroes más emblemáticos de Marvel y será la primera vez que aparezcan todos juntos en la gran pantalla. Esta película reúne a los superhéroes Iron Man, Capitan America, Hulk, Thor, Ojo de Halcón y a la heroína Viuda Negra (Natasha Romanov).</p>
Personajes	<ul style="list-style-type: none"> - Tony Stark / Iron Man (Robert Downey Jr.) - Steve Rogers / Capitan America (Chris Evans) - Bruce Banner / Hulk (Mark Ruffalo) - Thor (Chris Hemsworth) - Natasha Romanoff / Viuda negra (Scarlet Johansen) - Clint Barton / Ojo de halcón (Jeremy Renner) - Loki (Tom Hiddleston) - Agente Phil Collins (Clark Greqq) - Agente María Hill (Cobie Smulders) - Selvig (Stellan Skargard) - Nick Furia (Samuel L. Jackson) - Pepper Pots (Gwyneth Paltrow)

Nombre	Los juegos del hambre
Año	2012
Ficha técnica	<p>Título original: The hungers games</p> <p>Dirección: Gary Ross</p> <p>País: Estados Unidos</p> <p>Calificación: PG13 (mayores de 13 años)</p> <p>Género: Aventura, acción, ciencia ficción</p> <p>Guión: Gary Ross y Suzanne Collins (escritora de la historia)</p> <p>Duración: 142 min</p> <p>Distribuidora: Lionsgate</p>
Sinopsis	<p>En un futuro distópico, la nación totalitaria de Panem está dividida en 12 distritos y un Capitolio. Cada año dos representantes de cada distrito, una chica y un chico entre 12 y 18 años de edad, son elegidos al azar para participar en los Juegos del Hambre. Estos juegos son parte entretenimiento y parte retribución por la pasada rebelión de los distritos. Los juegos son televisados y transmitidos a todo Panem. Los 24 participantes son forzados a eliminar a sus competidores, mientras los ciudadanos de Panem los ven, como una especie de <i>reality show</i>. Cuando la hermana menor de Katniss, Prim, es elegida como representante del tributo femenino del distrito 12, Katniss, de 16 años, se ofrece como voluntaria para tomar su lugar. Ella lo entiende como una condena muerte, sin embargo, demuestra que es una sobreviviente y una fuerte competidora.</p>
Personajes	<ul style="list-style-type: none"> - Caesar Flickerman (Stanley Tucci) - Seneca Crane (Wes Bentley) - Katniss Everdeen (Jennifer Lawrence) - Primrose Everdeen (Willow Shields) - Gale Hawthorne (Liam Hemsworth) - Effie Trinket (Elizabeth Banks) - Katniss' mother (Paula Malcomson) - Hob vendor (Sandra Ellis Lafferty) - Peeta Mellark (Josh Hutcherson) - Haymitch Abernathy (Wood Harrelson) - Claudius Templesmith (Toby Jones) - Venia (Kimiko Gelman) - Flavius (Nelson Ascencio) - Octavia (Brooke Bundy) - Lenny Kravitz (Cinna) - Rue (Amandla Stenberg) - Tresh (Dayo Okeniyi) - Glimmer (Leven Rambin) - Marvel (Jack Quaid) - Portia (Latarsha Rose) - Presidente Snow (Donald Sutherland) - Cato (Alexander Ludwig) - Clove (Isabelle Fuhrman) - Foxface (Jacqueline Emerson)

Nombre	Harry Potter y las reliquias de la muerte Parte 2
Año	2011
Ficha técnica	<p>Título original: Harry Potter and the deathly hallows. Part 2</p> <p>Dirección: David Yates</p> <p>País: Estados Unidos</p> <p>Calificación: PG13 (mayores de 13 años)</p> <p>Género: Aventura, acción, fantasía</p> <p>Guión: Steve Koves</p> <p>Duración: 130 min</p> <p>Distribuidora: Warner Bros</p>
Sinopsis	<p>Entrega final de la saga Harry Potter. Este capítulo comienza cuando Harry, Ron y Hermione continúan con la búsqueda de los últimos 3 Horrocruxes que mantienen inmortal a Lord Voldemort. Sólo destruyendo estas 3 reliquias, se puede vencer al señor de la oscuridad. La gran batalla que se había ido posponiendo y gestando entre Lord Voldemort y Harry se hará presente en esta entrega.</p>
Personajes	<ul style="list-style-type: none"> - Lord Voldemort (Ralph Fiennes) - Profesor Albus Dumbledore (Michael Gambon) - Profesor Severus Snape (Alan Rickman) - Harry Potter (Daniel Radcliffe) - Ron Weasley (Rupert Grint) - Hermione Granger (Emma Watson) - Luna Lovegood (Evanna Lynch) - Bill Weasley (Domhnall Gleeson) - Fleur Delacour (Clémence Poésy) - Griphook/Profesor Filius Flitwick (Warwick Davis) - Ollivander (Jhon Hurt) - Bellatrix Lestrange (Helena Bonham Carter) - Helena Ravenclaw (Kelly Macdonald) - Lucius Malfoy (Jason Isaacs) - Narcissa Malfoy (Helen McCrory) - Draco Malfoy (Tom Felton) - Aberforth Dumbledore (Ciarán Hinds) - Ariana Dumbledore (Hebe Beradsall) - Neville Longbottom (Matthew Lewis) - Seamus Finningan (Devon Murray) - Lavender Brown (Jessie Cave) - Padma Patil (Afsan Azad) - Romilda Vane (Anna Shaffer) - Dean Thomas (Alfie Enoch) - Cho Chang (Katie Leung) - Ginny Weasley (Bonnie Wright) - Amicus Carrow (Ralph Ineson) - Profesora Minerva McGonagall (Maggie Smith) - Profesor Horace Slughorn (Jim Broadbent) - Pansy Parkinson (Scarlett Byrne) - Blaise Zabini (Loiuse Cordice) - Profesora Pomona Sprout (Miriam Margulies) - Madame Pomfrey (Gemma Jones)

	<ul style="list-style-type: none"> - Kingsley Schackleboit (George Harris) - Remus Lupin (David Thewlis) - Molly Weasley (Julie Walters) - Arthur Weasley (Mark Williams) - Fred Weasley (James Phelps) - George Weasley (Oliver Phelps) - Percy Weasley (Chris Rankin) - Argus Filch (David Bradley) - Nymphadora Tonks (Natalia Tena) - Profesora Sybil Trelawney (Emma Thompson) - Young Petunia Dursley (Ariella Paradise) - Lily Potter (Geraldine Somerville) - James Potter (Adrian Rawlins) - Sirius Black (Gary Oldman) - Rubeus Hagrid (Robbie Coltrane)
--	---

Nombre	Toy Story 3
Año	2010
Ficha técnica	<p>Título original: Toy Story 3</p> <p>Dirección: Lee Hunkrich País:</p> <p>Estados Unidos Calificación:</p> <p>PG (todo público)</p> <p>Género: Aventura, acción, fantasía</p> <p>Guión: Michael Arndt, Jhon Lasseter, Andrew Stanton, Lee Unkrich.</p> <p>Duración: 103 min</p> <p>Distribuidora: Walt Disney Studio y Pixar</p>
Sinopsis	<p>Los juguetes son dejados en una guardería por error, en vez de ser colocados en el ático de la casa, tal como quería Andy antes de irse a la Universidad. Woody tratará de convencer a los otros juguetes que ellos no fueron abandonados en realidad y que deben volver a casa.</p>
Personajes	<p>Woody (Tom Hanks)</p> <p>Buzz lightyear (Tim Allen)</p> <p>Jessie (Joan Cusack)</p> <p>Lotso (Ned Beatty)</p> <p>Sr. Cabeza de papa (Don Rickles)</p> <p>Ken (Michael Keaton)</p> <p>Rex (Wallace Shaw)</p> <p>Hamm (John Ratzenberg)</p> <p>Sra. Cabeza de papa (Estelle Harris)</p> <p>Andy (Jhon Morris)</p> <p>Barbie (Jodi Benson)</p> <p>Bonnie (Emily Hahn)</p> <p>Mamá de Andy (Laurie Mercalf)</p> <p>Perro resorte (Blake Clark)</p> <p>Teléfono roto (Teddy Newton)</p> <p>Chuckles (Bud Luckey)</p> <p>Molly (Beatrice Miller)</p> <p>Mamá de Bonnie (Lori Alan)</p> <p>Trixie (Kristen Schaal)</p> <p>Buttercup (Jeff Garlin)</p> <p>Dolly (Bonnie Hunt)</p> <p>Aliens (Jeff Pidgeon)</p> <p>Twitck (Jhon Cygan)</p> <p>Stretch (Whoopi Goldberg)</p> <p>Chunk (Jack Angel)</p> <p>Sarge (R. Lee Ermey)</p> <p>Sparks (Jan Rabson)</p> <p>Gusano de libro (Richard Kind)</p>

Nombre	Alicia en el país de las maravillas
Año	2010
Ficha técnica	<p>Título original: Alice in wonderland</p> <p>Dirección: Tim Burton</p> <p>País: Estados Unidos</p> <p>Calificación: PG</p> <p>Género: Aventura, acción, fantasía</p> <p>Guión: Linda Woolverton.</p> <p>Duración: 103 min</p> <p>Distribuidora: Walt Disney Studio</p>
Sinopsis	<p>Alicia es una chica imaginativa e independiente de 19 años, que ha sido comprometida sin saberlo con un Lord inglés. En su fiesta de compromiso, ella no desea casarse pero no sabe cómo lidiar con las expectativas de los demás, por lo que termina siguiendo al mismo conejo de blanco que una vez siguió en su infancia y regresando al mágico mundo de su aventura infantil. En esta extraña tierra, llamada "bajotierra), ella entiende que ha sido llamada para combatir a la terrible Reina Roja.</p>
Personajes	<p>Sombrero Loco (Johnny Depp)</p> <p>Alicia Kingsleigh (Mia Wasikowska)</p> <p>Reina Roja (Helena Bonham Carter)</p> <p>Reina Blanca (Anne Hathaway)</p> <p>Stayne – rey de corazones (Crispin Glover)</p> <p>Tweedledee / Tweedledum (Matt Lucas)</p> <p>Conejo Blanco (Michael Sheen)</p> <p>Gato Cheshire (Stephen Fry)</p> <p>Oruga azul (Alan Rickman)</p> <p>Lirona (Barbara Windsor)</p> <p>Haigah (Paul Whitehouse)</p> <p>Bayard (Timothy Spall)</p> <p>Charles Kingsleygh (Marton Csokas)</p> <p>Lord Ascot (Tim Pigott-Smith)</p>

Nombre	Avatar
Año	2009
Ficha técnica	<p>Título original: Avatar</p> <p>Dirección: James Cameron</p> <p>País: Estados Unidos</p> <p>Calificación: PG13 (mayores de 13 años)</p> <p>Género: Aventura, acción, fantasía</p> <p>Guión: James Cameron</p> <p>Duración: 140 min</p> <p>Distribuidora: 20th Century Fox y Lighstorm Entertainment</p>
Sinopsis	<p>Cuando el hermano gemelo del parapléjico militar naval Jake Sully es asesinado durante un robo, éste decide tomar su lugar en una misión científica en un distante mundo llamado Pandora. Allí entienda el nivel de codicia corporativa del testaferro Parker Selfridge y las verdaderas intenciones de relación con los nativos humanoides "Na'vi" : extraer de manera ilimitada el material precioso dispersos por sus ricos bosques. A cambio de la cirugía de la columna que le dará movilidad a sus piernas, Jake formará para de la unidad de la cooperación militar encabezada por el entusiasta coronel Quaritch, y al mismo tiempo tratará de infiltrarse entre los Na'vi usando un "avatar" de identidad. Mientras Jake comienza a vincularse con la tribu nativa y rápidamente se enamora de la hermosa Neytiri extranjero, el coronel se mueve hacia adelante con sus tácticas de exterminio despiadado, lo que obligará al soldado a adoptar una postura, que terminará en una batalla épica por el destino de Pandora.</p>
Personajes	<ul style="list-style-type: none"> - Jake Sully (Sam Worthington) - Neytiri (Zoe Saldana) - Dra. Grace (Sigourney Weaver) - Coronel Miles Quaritch (Stephen Lang) - Trudy Chacon (Michelle Rodríguez) - Parker Selfridge (Giovanni Ribisi) - Norm Spellman (Joel David Moore) - Moat (CCH Pounder) - Eytukan (Wes Studi) - Tsu'tey (Laz Alonso) - Dr. Max Patel (Dileep Rao) - Jefe del equipo de aventura (Scot Lawrence)

Nombre	El caballero de la noche
Año	2008
Ficha técnica	<p>Título original: The dark knight</p> <p>Dirección: Christopher Nolan</p> <p>País: Estados Unidos</p> <p>Calificación: PG13 (Mayores de 13 años)</p> <p>Género: acción, thriller, ciencia ficción</p> <p>Guión: Christopher Nolan y Jonathan Nolan</p> <p>Duración: 152 min</p> <p>Distribuidora: Warner Bros</p>
Sinopsis	<p>Batman sube las apuestas en su guerra contra el crimen. Con la ayuda del teniente Jim Gordon y el fiscal de distrito Harvey Dent, Batman se propone dismantelar las organizaciones que infestan las calles de la ciudad. La asociación de muestra ser efectiva, pero pronto se verán atrapados en un reino de caos desatado por una mente criminal en auge llamado El Guasón.</p>
Personajes	<p>Bruce Wayne /Batman (Christian Bale)</p> <p>El Guasón (Heath Ledger)</p> <p>Harvey Dent (Aaron Eckhart)</p> <p>Alfred (Michael Caine)</p> <p>Rachel (Maggie Cyllenhaal)</p> <p>Gordon (Gary Oldman)</p> <p>Lucius Fox (Morgan Freeman)</p> <p>Ramírez (Monique Gabriela Curnen)</p> <p>Wuertz (Ron Dean)</p> <p>Espantapájaros (Cillian Murphy)</p> <p>Lau (Chin Han)</p> <p>Alcalde (Nestor Carbonel)</p> <p>Maroni (Eric Roberts)</p>

Nombre	Piratas del Caribe: el fin del mundo
Año	2007
Ficha técnica	<p>Título original: Pirates of the caribbean: at world`s end</p> <p>Dirección: Gore Verbinski</p> <p>País: Estados Unidos</p> <p>Calificación: PG13 (mayores de 13 años)</p> <p>Género: Aventura, acción, fantasía</p> <p>Guión: Ted Elliott y Terry Rossio</p> <p>Duración: 169 min</p> <p>Distribuidora: Walt Disney Studio</p>
Sinopsis	<p>Elizabeth, Will Turner y el Capitan Barbossa deciden rescatar al capitán Jack Sparrow de la tierra de los muertos, para luego hacer frente a sus enemigos: Davy Jones y Lord Cutler Beckett. Beckett ahora tiene control sobre el corazón de Jones, por lo que los obliga a atacar todos los barcos para convertirse en el señor de los mares. Pero debe acabar con toda la cofradía de piratas. Debido a eso, Jack, Barbosa, Will, Elizabeth, Tía Dalma y la tripulación, deben convocar a los señores de los piratas desde los cuatro rincones del mundo, incluyendo al infame Sao Feng, porque solo los 9 jefes piratas pueden desatar a la diosa Calipso, para que ésta destruya la East India Trading Company con Becket y Jones incluido.</p>
Personajes	<ul style="list-style-type: none"> - Jack Sparrow (Johnny Depp) - Capitán Héctor Barbossa (Geoffrey Rush) - William Turner (Orlando Bloom) - Elizabeth Swann (Keira Knightley) - Norrington (Jack Davenport) - David Jones (Bill Nighy) - Gobernador Swan (Jonathan Pryce) - Pintel (Lee arenberg) - Ragetti (Mackenzie Crook) - Gibbs (Kevin McNally) - Cotton (David Bailie) - Bill Oreja de bota (Stellan Skarsgard) - Cutler Beckett (Tom Hollander) - Tía Dalma/Calipso (Naomie Harris) - Marty (Martin Klebba)

Anexo 2 Imagen de la viñeta donde se expresan las reglas de Bechdel



Anexo 3 Fotograma de la película *Avatar*

Nota: esta escena estaba acompañada por una música dramática y llanto de mujeres en el fondo. Nótese la postura erguida del único hombre que aparece claramente en el plano. Lo cual contrasta con las mujeres que tienen una postura más bien de recogimiento y dolor. En esta escena, abundan las mujeres.

Anexo 4 Fotograma de la película *Harry Potter y las reliquias de la muerte parte 2*

Nota: el rostro de dolor de Hermione se distingue de la postura erguida y de escucha de Harry y Ron. Se parte del hecho de que la voz de Voldemort es igualmente dolorosa para todos.

Anexo 5 Fotograma de la película *Los Vengadores*



Nota: Thor en su momento heroico

Anexo 6 Fotograma de la película *Los Vengadores*



Nota: Capitan American en su momento heroico

Anexo 7 Fotograma de la película *Los Vengadores*



Nota: Iron Man en su momento heroico.

Anexo 8 Fotograma de la película *Los Vengadores*

Nota: Hulk en su momento heroico

Anexo 9 Fotograma de *Alicia en el País de las Maravillas*

Nota: Alicia en su momento heroico

Anexo 10 Fotograma de la película *Los juegos del hambre*

Nota: Katniss en su momento heroico. Este es el momento heroico más personal de las heroínas estudiadas; de hecho, se acerca mucho al nivel de dramatismo que le confieren al superhéroe Iron Man en *Los Vengadores*.

Anexo 11 Fotograma de *Toy Story 3*

Nota: Ken impide a Barbie tener su momento heroico, tal como hicieron el resto de sus amigos.

Anexo 12 Fotograma de *Transformers*

Nota: ejemplo de cómo la mujer sigue siendo fragmentada por el ojo de la cámara, para ser puesta como objeto de deseo. El diálogo, de doble sentido, confirma la objetivación de la mujer, al ser comparada con un automóvil.

Anexo 13 Fotograma de *Transformers*

Nota: otro ejemplo de la objetivación de la mujer a través de la fragmentación de su cuerpo y la disposición de la cámara.

Anexo 14 Fotograma de *Hombres de negro 3*

Nota: otro ejemplo de la objetivación de la mujer a través de la fragmentación y el primer plano. La imagen en movimiento proporciona la comparación de las mamas de la chica con el pastel (por el movimiento de ambos).